اكتمل ذبيحا

محمد عفيفي مطر

كِسَفُ الظلمة والعصفِ كتابٌ من دم الشاهد
إذْ تَسْفي به الريحُ وتعلو في سماء القول
والصرخةِ قبل الأبجديَّات،
وتذرو شجرَ الأقلام بين الأبحر السبعة من
حبر الظلامْ

هكذا مُرْتَجَعُ الطين إلى مقْدوره قبل الكلامْ
هكذا مرتجعُ الحرف إلى ظلمته الأولى
فلا الشاهدُ يُسْتبْقَىٰ ولا يَبْقَى شهيدٌ،
كان ما كان احتمالاً، لم يكن إلَّا ظلامٌ صبْوةٌ،
كانت بغايا القول في الأسواق،
فاسْتبْدِلْ قراءاتِكَ في ذاكرة المحْوِ،
استمعْ ـ يا أيّها الراوي ـ إلى
زلزلة الرَّجْعِ وتأويلِ الكلامْ:

- ١ -

وقف الشاهدُ في أُبَّهة السوقِ وحيداً،
كان طفلاً فرَّ من قافلة البدو التي تضرب في
ذاكرة الرمل المقفَّىٰ وانْبجاس الدم والثأر وفوضى
الرَّجَزِ الهائِمِ في هَيْمَنَةِ اللهجة والخوف،
وحيداً كان في أُبَّهة الختْلِ وطقس الحَلِفِ الكاذبِ ما بين
خئونٍ يعرض الصيدَ ولصٍّ يَشتريَ بالرعب،
شحّاذون في الساحة، أضواءُ دمٍ من سالِفِ القتلِ،
سبايا، جوهرٌ من أعين الموتى، عظامٌ بَليَتْ في
قبضة النخّاس، هَرْجٌ، ودخانٌ قَسْطلانيٌّ على
صفحته يشتبك البرقُ وتهوي كسفُ الظلمة
والعصفِ، ومدّاحون يَحْثُونَ على وَقْع الدفوف
حاصباً من مَرْثياتِ المدنِ المخلوعةِ الأبوابِ والمرمرِ،
طيرٌ من شظايا الجمر والفولاذ يَهْوي من تعاشيق
السقوفْ
ينزوي الشاهدُ ما بين فتوق الرجز المضْغَةِ (هل مُسْتَفْعِلُنْ
كامنةٌ بين قَليبِ الروح والآفاق أم يكمنُ
في مستفعلن ماءُ السلالات ومجدُ الفتح -
والوقتُ فضاءٌ دامسٌ بين جحيمين:
رفاتِ الأهلِ ـ صيدِ الغرباءْ
للقَطا والنّوقِ والآرامِ !!)
قَلِّبْ أيها الشاهدُ عينيكَ:
بهذا الصيدِ مَنْ قايَضَ مَنْ!!
لا ذهبُ التجار أو قَيْءُ المرابين ولا
سحرُ الأرقّاءِ بفيض الخرز اللامع يكفي ثمناً
يَعْدِلُ تسبيحَ القطا..
للخيل والطير وللنوق مَرَاحٌ واسعٌ في سجع كهانكَ
أو في الرجز البازغ والنَّفْثِ الهَيُوليِّ بترجيع الحُداءْ
أنتَ في ظلمةِ غَمْرٍ مُستعادٍ، فابتدئ، قد أزِفَ الشعرُ،
وأَرْجِعْ بصرَ الحيرة ما بين الجحيمين،
وأَطْلِقْ فزعَ الصرخة من وشْمِ بلادٍ ورمادْ
يَتْبَعْكَ الصيدُ من طيرٍ ووحشٍ وقوافٍ،
هَيِّجِ المعْجَمَ وارصُدْ وترَصَّدْ مُرْسَلَ الغيمةِ
والقطرِ،

دَياميمُ العراءْ
جسدٌ منكتمُ الصبْوة، قاعٌ حَفَّه من غُلْمةِ الخَلْقِ أراكُ
وغضاً يلْتَفُّ بالأعشابِ والسِّدْرِ، غرودٌ ناهدٌ،
أنصابُ صخرٍ ونتوءاتُ دمٍ من حجر الشهوة،
هذا شبقُ الكون تعرَّى، فاحْدُ قطعانَ اشْتهاءاتِكَ
واخرجْ من فتوق الرجز الغُفْلِ،
وخذْ من إرْثِكَ الدائرِ فَتْلَ الليفِ واعقُدْ
من حبالاتك أشْراكَ الغواياتِ وثَبِّتْ وتدَ
الخيمةِ، وافتحْ للصَّباباتَ النشيدْ
واستمعْ:
أيُّكما الشاهدُ، من كان الشهيدْ!!
هل تُرى كنتَ وحيداً أم دمُ الأسلاف معقودٌ على
نطْفته في عُقدة الليفِ
وهل كان الغناءْ
أمّـةً سيقتْ أمـام العصف حتَّى احْتشَـدَتْ في صرخـةِ
المشْهدِ؟!
أمْ أنتَ احْتمالاتُكَ:
موقوتٌ وبَدْءٌ خالدُ الرهبةِ!!
أمْ أنتَ اكْتمالاتُكَ:
في الرَّمل وجودُ الرَّمل..
صِرْفٌ من صريح الفقر لا يُشرى ولا يُبْتاعُ،
سافٍ.. ليس تستعبدُه في بَدَدِ الريح يدُ الرغبةِ،
دَوَّامٌ عَصُوفٌ.. حُرَّةٌ حبَّاتُه بين المداراتِ،
جميعٌ مكتفٍ، فردٌ ذَرُوريٌّ، قديمٌ قدمَ الدهرِ،
ومن أحواله ينْجدلُ الفَجرُ الجديدُ!!
فابتعدْ - لا هرباً في كذِبِ الظنِّ -
انْقَطِعْ.. أضْعَفَ ما كنتَ وأَضْوَى بدْؤُكَ
المكتملُ الخطوةِ واللَّهجةِ،
أقوى ما يكونُ القتلُ والقاتلُ عَوْدٌ أبديٌّ
لاشتهاء الأرض - ما بين المحيطين
وبحرِ الرومِ - للمذبحةِ البِكْرِ،
وقَلِّبْ - أيُّها الشاهدُ - عينيكَ، وزَحْزِحْ لغةَ الرَّملِ
وثَبِّتْ وتدَ الخيمة في رمل الكلامْ..

- ٢ -

كَفُّ ظِلٍّ كانت النخلةُ،
مَوْماةُ سرابٍ في ابْيضاضِ الشمسِ،
رَحْلٌ، ورحًى تَشْتَفُّ وحْشَ الظمأ المنقضِّ بالطير،
جرادٌ من شظايا الذهب الشفّافِ،
هاأنتَ، وهذا حُلُمٌ يَسْتَرْجِعُ الموتى
أم الموتى حصًى من حسرة الظنِّ وحشدٌ سيقومْ؟!
كيف - والأهلُ غبارٌ لم يكنْ - لَمْلَمْتَ من
شـاهـدة المقبرة الكـبرى خـطوطَ المرمرِ المغسـولِ
بالدمعِ
وأسماءَ نجوعٍ وقرًى؟!
أم أنتَ في سـاحـة غيبٍ ذاهـلٍ بـالقيظِ تستقبـل تجّـارَ
الأقاليم:
قَباطيٌّ، حريرُ المَوْصِـل، التفّاحُ والفلفـلُ، أجناسُ
جوارٍ،
مِيزةٌ من كل زوجين، سلاحٌ مرهفٌ،
فيضُ كتاباتٍ على الكاغِدِ والرَّقِّ..
مقامُ الظلِّ في الخيمةِ هذا أم غواياتُ النجومْ
بَرِقَتْ في خطْفةِ الحلم بما كانَ
أم الخيمةُ ميثاقُ دمٍ محتشدِ الصبوةِ
منذورٍ لما سوف يدومْ؟!

- ٣ -

كائِنٌ هذا الذي تنظرُ؟! أم هذا الذي تُبْصِرُ في النَّار،

وماءٌ من يقينِ اللَّمس هذي المجمرهْ؟!
وترابٌ قائمٌ منتظِرٌ في زعْفرانِ السَّحَرَهْ
أم هبوبُ الريحِ في طَلْعِ الكتاباتِ؟!
أهذا كائنٌ!!
فانظرْ - إذنْ - وامسحْ بِشِقِّ الليل وجهَ
الفجر، أشعلْ في رمادِ الأَنْجمِ المتكدِّرَهْ
شمسَ قطعانِكَ - هلْ غادرتَ من مُتَرَدَّمِ الأهوالِ؟! -
واخرجْ للندى والعشب،
أضيافُكَ في ضَحْوَةِ هذا الصبحِ يأتونَ،
ومنذورٌ لسانُ السَّطْوةِ الفُصحى لتُملي خطبةَ العيدِ
فهَيِّءْ من ثَريدِ الضأنِ وامْزُجْ لبنَ النَّاقةِ بالتمرِ المصَفَّى،
واملأ الرَّكْوَةَ بالجمر، اتّكِئْ، وانظرْ،
أهذا كائنٌ!!
فافرِشْ - إذنْ - أبسطةَ الرمل
وقَسِّمْ ظِلَّ بيتِ الشِّعْرِ ساحاتٍ:
هنا يصطفُّ كهّانٌ وعرّافون،
في ميمنةِ الظلِّ النبيّون وفي ميسرة الحشدِ مقامُ الشهداءْ
ثَمَّ يصطفُّ ملوكُ الأرضِ مذْ كانت ومن خلفهمُ
الحرَّاسُ والحاشيةُ - الحُجّابُ - أخلاطُ قيانٍ ومغنِّين -
العبيدُ الشعراءْ
خلفكَ الأهلون من أسلافك الموتى نسيجٌ في فضاءِ الشجرهْ
أغصنٌ في كتب النَّسَّابَةِ امْتَدَّتْ شِباكاً
لاصطياد الغيب والأفلاكِ،
قُدَّامَكَ أسلابُ ذوي الشوْكةِ والسِّكَّةِ مُذْ
سالَ دمٌ فوق أديمِ الأرضِ، قُوَّادٌ،
غَطاريفُ قلاعٍ ورباطاتٍ، سلاحٌ ليس يُحْصى،
مَدَدٌ من ساقَةٍ..
هل كائنٌ هذا!!

فقُمْ في ملأ الحشْدِ - إذنْ - وابدأْ بلاغَ الرَّملِ من
قلبك، أضيافُك يلتفُّون في ضَحْوَةِ هذا اليوم أسماعاً
وأبصاراً، لهم ممَّا اشْتَهتْ أنفُسُهم - بعدَ جلالِ الموتِ -
هذي الأوجهُ الروَّاغةُ المنْبهرهْ
فابتدئْ بالقهوةِ المرَّةِ والصَّبْرِ الجميلْ
وليكنْ إشراقُ عينيك مديحاً رائق النَّبْرَة للأرضِ
التي كانتْ وللموتِ الذي كان
وللخيمةِ والقَفْرِ الجليلْ..

- ٤ -

هاأنا.. لا درْعَ لي إلَّا الوليمهْ
ليس من مُلْكٍ سوى ما خَلَّفَ الرحَّالةُ الماضون من
آثارِ خيلٍ وقِصاعٍ وثريدٍ حَجَّرَتْه الريحُ،
ما من وجهةٍ - بعدُ - فقد جئتمْ ضيوفاً
والهدايا مُنْجزُ الماضي الذي ولَّى
وما من خطوةٍ إلَّا الإقامهْ
بينكمْ..
أسمعُ ما يُلْقِي الملوكُ - الوزراءُ - السفراءْ
ورجالُ الحربِ والتجَّارُ من كلِّ الأقاليمِ عن الأرض
التي كانتْ رخاماً ليِّناً تنقشُه المهرةُ بالرقْصِ
وعن أزمنةٍ طالتْ بها الأدْهُرُ
كانتْ خطوتي ميزانَ إيقاعاتها، شالُ العمامهْ
ظَلَّلَ الأصقاعَ واسْتَنْسَخَ من رَفَّتِهِ الأعلامَ فوق
المدن الكبرى وآخَى بين جوف البحر والمحرابِ،
أهْدابُ الغمامهْ
ريشةُ الله على أروقةِ المرمرِ، سرجٌ من سُرَى الليلِ،
جوادُ باذخُ الزينةِ بالكوفيِّ والنسخيِّ يعْدو في
براح الكتب المخطوطةِ،
الآفاقُ والأرضُ على ميزانِ ما كنتُ به

أوصَيْتُ من عَقْدِ نكاحاتِ شعوبٍ
وانصهاراتِ دمٍ في أوّلِ البهجةِ بالإنسانِ،
كانتْ عُقْدةُ الأمْشاجِ تَسْتَفْتِحُ معيارَ الأقانيمِ،
أمَا كنتُ؟!
وهل هذا الثرى في هَدْأةِ الوديانِ إلَّا
خطوتي في الموت أحقاباً،

وهذي الريحُ في أشرعةِ البحرِ سوى نفْخةِ أرْغولي،
وهذا الصَّخرُ إلَّا أعظُمي؟!
ما أجملَ الأرضَ
وأبهى دِمَنَ الروحِ
وجَلَّتْ هذه اللحظةُ في
مُشْتَبَكِ الأعرافِ بالبشرى!!

لكمْ مجدُ الإغاراتِ وأسلابُ التواريخِ..
وَوَحْدي.. ليس لي درعٌ ولا مجدُ
سوى عُرْيِ الوليمهْ

في عَراءِ الرَّملِ والفُصْحىٰ.. وهل غيرُ العراءْ
منبراً في ضَحْوَةِ العيدِ وأسماطَ بلاغٍ وثريدْ!!
أضرموا النّارَ ـ إذنْ ـ في رَكْوة البهجةِ..

وَلْيَعْلُ الدُّخانْ
ربّما يأوي إلى خيمتيَ الطَّيرُ ووحشُ الصحراءْ

ربَّما يلتفتُ السابلةُ الموتى إلى موعدنا المضروبِ في يومِ القيامهْ

وأنا آخرُ حرَّاس الرِّباطاتِ على بابِ النشيدْ
أوَلَسْتُ الآن؟!

فَلْتَشْتَعِلِ النِّيرانُ في مجمرةِ الدَّمعِ ـ إذنْ ـ وليتكلَّمْ
صاحبُ الحكمةِ أو فصلِ الخطابْ..

ـ ٥ ـ

عندَ بابِ الخان أرْخَيْتُ اللِّجامْ
وتركتُ السَّرْجَ، ألقيتُ عن الوجهِ اللِّثامْ
قلتُ: فَلْيَعْرِفْني.. ولأمشِ.. لا سيفٌ ولا
رمحٌ ولا دُرَّاعةٌ من وَبَرِ النوقِ،
وقلتُ: اخْطُبْ إلى أيِّ مليكٍ بِنْتَهُ
تَسْتَكْمِلِ الأرْبَعَ زيجاتٍ،
وسُقْتُ الأهلَ من خلفي قبيلًا فقبيلا
ثمَّ قَدَّمْتُهمو، فاسْتَعْرَضَ الأعمامُ والأخوالُ
ما شاءُوا من المحْتِدِ والمُلْكِ
ـ: فَمَنْ تَطْلُبُ؟
ـ: صُغْراهُنَّ..
ـ: فلْتَبْقَ زماناً بيننا..
فانصرفَ الأهلُ..
وفي اللَّيلِ أحاطَ الجنْدُ والأصْهارُ بي،
شدّوا إلى أعمدةِ القصْرِ وِثاقي
ثمَّ دارَ الطقسُ من حولي، فهمْ أقنعةٌ تسقطُ،
في كلِّ يدٍ كأسٌ من الرُّبِّ وطاسٌ مُلِئَتْ من عسلِ المَوْسِمِ،
طافوا، ثمَّ صَبّوا ما بأيديهم على رأسي وأعضائي،
وخَلَّوْا بين عينيَّ وبين الشمس حتَّى لا أنامْ
فَتَدَاعَتْ حشراتُ الأرض:
نملُ مُرسَلُ الزَّحْفِ قبيلًا فقبيلا،
العظاءاتُ، طرودُ النحلِ، جرذانٌ، وطيرٌ لا حِمٌ،
أبناءُ آوىٰ، البومُ، دودٌ، عُمْيُ حيّاتٍ، هَوامْ
أخرجتْ أثقالَها الأرضُ فهلْ من صرخةٍ تُسْمَعُ!!
أبصرتُ العظامْ
تتعرّىٰ من فتوقِ اللَّحمِ، تبيضُّ قليلًا، ثمَّ تَجْلُوها

يَـدُ الشمسِ فيصْفـو عـاجُهـا، فهي رخـامٌ من رخامْ . .

- ٦ -

أنتَ لم تَسْتَكْمِلِ البيعةَ في أوّلِ مسْراكَ،

وكنتَ اسْتَعْجَلَتْكَ الـرِّيحُ والغيمـةُ بـالبشرى فلم تُحْكِمْ

مجازَ الصولجانْ

كم كتاباً من متونِ الرّملِ لم تقرأْ!!

فلم تَسْتَأْلِفِ المزْحفَ والمكْمنَ والمجْثَمَ والمرْبِضَ،

لم تعقِدْ مواثيقَ المؤاخاةِ مع الشرْخِ أو الشدْخِ

أو الشقِّ أو الهوّةِ،

لم تقرأْ كتابَ الكونِ إلّا لمحةً؟!

فاقْعُدْ، أَقِمْ بيتَك في خطوتك الأولى ولاعِبْ في
فضاءِ الخيمةِ البئرَ وما يَرْجُفُ والصِّلَّ وما يزحَفُ
والجُرْذَ وما يكْمُنُ والطيرَ وما يجْثُمُ والوحشَ وما
يربِضُ واقرأْ لغةَ الجنِّ وما يُبْلِسُ والإنسِ وما
يأْنَسُ أو يُؤْنِسُ، واقرأْ ما به تنتفضُ الأرضُ
ويعلو الفيضانْ . .

أنتَ في بيتكَ . . فاقعدْ مقْعدَ الرؤيةِ والرؤيا،
أَزِحْ في ركنِك المعْتادِ شِقَّ الوبر الفوّاحِ بالْخُثْرةِ
والبوْلِ وروْثِ الشّاءِ والنوقِ،
اتّكئْ، هذي زِقاقُ الماءِ، خبزٌ من شعيرِ القَفْرِ،
من تحتك يمتدُّ ثِفالٌ لرحىٰ الصَّوّانِ أو للدرعِ،
حدِّقْ واكتملْ في الصَّمْتِ، رَتِّقْ من سفينِ الذاكرهْ
بصريحِ الحسِّ والرؤيةِ - ما هَرَّأَتِ الأجيالُ،
قد كان ويبقى الفيضُ من نبعِ المكانْ

هكذا دِرْعُك مَسْرُودُ رميمِ أُممٍ جاءتْ وراحتْ،
فأقِمْ بيتَك في خطوتِك الأُولى

وأَعْلِنْ زينةَ العيدِ على ضحوةِ هذا المهرجانْ . .

- ٧ -

هكذا - يا أيُّها السادةُ - لا أملكُ من
ذاكرةِ الحربِ سوى شَعْشَعَةِ الأنْواءِ:
شمسٌ ترسم الوردةَ في صلصالِها الكونيِّ
أقواساً وكرمٌ من عناقيدِ النجومْ
لألَأتْ أسماءَ موتي في التواريخِ،
أضاءتْ سككَ الأوْبةِ من كَدْحِ التجاراتِ
وإبداعِ الدمِ الراصدِ للبحرِ وأضواءِ المناراتِ
وخاناتِ التخومْ

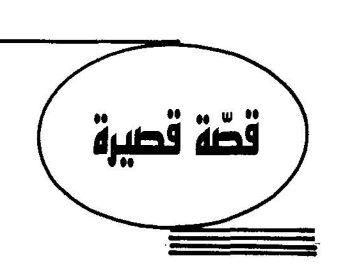
قُلتَ فلأَعْصِرْ لكم من عنبِ الذكرى . .

فهل أملكُ إلّا أَدَمَ الرَّقِّ وسجْعَ الأقدمينْ!!
هل سوى جلدِ الذبيحهْ

- بعد أن ينصرفَ الجزّارُ - زِقّاً وخرائطْ
للسماوات وللأرض!!
إذنْ . . فَلْتَكْتَمِلْ بعد تمامِ الذبحِ . .
لا أوْسَعَ من جلدِ الذبيحهْ
لا ولا أبْلغَ من صمتِ الذبيحْ . .

القاهرة - فاس - رملة الأنجب

١٩٩٢/٣/١١



الوشيع

عبد السلام السيدي

جاء إلى وشيع الصُبَّيْر لجني ثماره الشهيّة الصفراء ذات الأشواك الوبريّة المؤذية.. يؤرجح قفّة... وبيده الأخرى عصا تنتهي بحلقة معدنية تُدخَل فيها الثمار المزروعة على أوراق رحوية خضراء شائكة. ظلَّ منتصباً في هذا الدرب الهاجع تحت وطأة القائلة، يلوذ بالصمت. وثمّة شعور خفيّ من الخوف، والترقّب، يزيده ذلك الفراغ المخيف. بقميص مقلّم طويل مهترئ، وأرجل حافية تضرب في الرمضاء، ووجه شاحب امتصّ نضارته الجوعُ الكافر.. انحنى على الأرض المتربة يرفع بقبضته حفنة من التراب يذرّها لمعرفة اتجاه الريح التي لم يكن لها وجود إلّا في الأعالي حيث ذوائب الأشجار الملوّحة في الأفق.. بآليةٍ ذرّ الرمال، وبحلق فيها لرصد حركة النسيم.. عمل ذلك لتلافي وقوع الأشواك الأبرية في عينيه.. هكذا كما لقّنوه.. رفع عصاه بيده محاولاً إدخال ثمرة الصُبَّيْر في حلقة الحديد.. عاوده الخوف بشكل جنونيّ.. تذكّر كلام أمّه الناصحة، وتحذيرات جدّته العجوز العمياء. قال في نفسه بوجل: «لو يباغتني ذلك الّلعين.. سيقتلني، ويرمي بجثّتي في البئر».

جذب ثمرة الصُبَّيْر الناضجة بكلّ قوّته.. تكسَّرت الورقة الخضراء الشائكة التي بدت كراحة اليد أصابعها ثمار صفراء ناضجة.. هرب بعيداً محاولاً تلافي الأشواك المتساقطة، ترامى إليه حفيف الأوراق، وخشخشة خالها انسياب ثعبان، أو حركة الريح.. تَملّى الوشيع بأشواكه الخضراء المؤذية.. نباح مجنون ينطلق مباغتاً آتياً من وراء السياج، وصوت أبحّ يصيح: «ماذا تفعل هنا يا ابن الكلب...» انحنى يخطف قفّته، وانطلق تاركاً عصاه ملقاة في إهمال فوق الرمال اللاهبة، يركض.. يركض، وبين الفينة والفينة، يلوي رقبته إلى الخلف لرصد حركة ملاحقه.. رآه وكلبه، يركضان نحوه.. كان الكلب أبيض، والرجل قصير القامة بديناً، يلوّح بعصا غليظة كثيراً ما هوت على جسد أحد الصبية تحطّمه بقسوة. قال في نفسه: «آه لو وقعتُ في قبضته لرمى بي في البئر..» أخذ يركض بأنفاس لاهثة، حتى ولُوجه قرية أكواخ الصفيح المتناثرة على الأرض كبثور. أقعى أمام كوخهم القابع تحت شجرة زيتون كبيرة.. استشعر بألم ممضّ في أخمص قدمه، تربّع في جلسته، وشرع ينظر في أخمص قدمه الجريح.. تحسّس بيده الجُرح النازف بدم دَبِق.. انتصب متحاملاً، وانطلق يحجل على قدم واحدة.

لمحته أمّه القاعدة في السقيفة تطحن الشعير بالرحى الحجريّة، نهرته قائلة: «كفّ عن اللعب يا حلوف!!». ها هي بغضبها الأبديّ.. حالة يعرف منها أنّه سوف يعاقب بالضرب.. جدّته تقول عن ابنتها عندما تراها غاضبة بأن ثمّة عدداً من الطيور السوداء غير المرئيّة تحيط بها.. عادت تصيح به بنبرة قاسية: «لمَ هذا العبث، أيّها الّلعين؟!» اقترب منها، واضطجع إزاءها على التراب. طفرت الدموع من عينيه، وأخذ يعول ببكاء تقطعه العبرات.. مدّ ساقه يُريها جُرحه النازف في أخمص القدم. خفّت إلى المطبخ لجلب علبة البنّ.. أخذت قليلاً من البنّ بين إصبعيها السبَّابة والإبهام لإيقاف تدفّق الدم.

قالت بخوف: «إنها شظيّة زجاج.. كم حذَّرتك من المشي حافياً!!» رجعت إلى الرحى تديرها وتغنّي بألحان حزينة عن الأزمنة الغابرة حيث الفرسان، والبطولات.. قالت ضاحكة: «يا خسارة! لم ألد بطلاً.. ليتك ورثت الشجاعة عن جدّك الذي كان يقطع رؤوس الأعداء، ثمّ يلعق خنجره.. جدّك الذي كان له شارب أسود كثيف تجثم فوقه الطيور.. لقد مضى ذلك الزمان برجاله الصناديد.» حاول أن يبلع وجعه، حتى لا ترميه بالجبن.. عادت تثرثر، وهدير الرحى يدوّي، ويدها المطوّقة بالأساور تقذف بحفنات الشعير لتحيله إلى دقيق ساخن مختلط بالنخالة. قالت بامتعاض: «جدّك يرحمه الله كان فحلاً تزوّج بعشر نساء.. يتزوّج،

ويطلّق، ويتزوَّج.. وأنجب العديد من الأولاد والبنات، حتى أسلم روحه إلى سيّدنا عزرائيل تاركاً وراءه قبيلة من الرجال والنساء.. ليرحمك الله ياأبي».

انقضى الصيف بأجوائه القائظة، وها هو الخريف بسمائه الملبَّدة بالغيوم، والسحب الشفيفة المندحرة أمام الرياح. الأشجار تباشر عريها ملقيةً بأوراقها الذابلة الصفراء معلنة الاحتضار. وها هي زرافات التلاميذ الصغار في طريقها إلى المدارس بوجوه طافحة بالبهجة والفرح.. نسي الصغير جرحه المندمل، وذلك الدرب المترع بالشمس، والأتربة الملتهبة، والرمضاء، والحقل المطوّق بوشيع الصُبّيْر.. فرحه بدخوله المدرسة أنساه كلّ الأيام الحافلة بالهموم الصغيرة، والعبث البرّي.. جدّته ابتاعت له حقيبة خشبيّة ذات مقبض معدنيّ من النقود التي تحصّلت عليها من بيع ثمار الزيتون.. أختاه الأكبر منه ابتاعتا له دفاتر، وقلماً ومبراة، وضمّته أمّه لصدرها بحنان، وها هي تودِّعه إلى المدرسة. انطلق يرفل في حلّة قشيبة: قميصه الأبيض، وسرواله الأزرق، وحذاؤه المطّاط البنيّ اللون.. يمشي في خطوات جذلى في باحة المدرسة، وقف في طابور طويل.. عرف الاستراحة واللعب في الباحة مع أترابه الصغار، وعند انتهاء الدروس، يكرّ راجعاً إلى كوخهم، ينساب في الدروب مع جموع التلاميذ. لم يعد فتى متشرّداً، يبعثر أيامه في اللعب، والأعمال التافهة.. اليوم يطرق أبواباً جديدة، ليغمره ذلك الشعاع الدافئ الحنون.. ذات صباح خريفيّ ماطر رآها تجلس إلى جوار والدها في عربة بيضاء. كانت في حوالي العاشرة، ذات شعر أسود مقعوص إلى الوراء كذيل الحصان، وعينين سوداوين ناعستين، بيضاء، ذات وجه مشرب بحمرة خفيفة.. تحرّكت العربة من أمام باب ذي مصراعين شبيه بأبواب القلاع القديمة. رأى الوَشِيع الذي يذكّره بثمار الصُبّيْر، وتلك المطاردة.. وها هو الرجل الشرّير الذي عرف في قرية الصفيح بقسوته.. وها هي ابنته.. جميلة كزهرة يانعة.

هاهي تتطلّع من وراء زجاج النافذة قابعة إلى جوار والدها في عربة بيضاء تهدر عبر الطريق.. يرمقه سكّان الأكواخ بنظرات عدوانيّة حاقدة. أمّا الصغيرة فكانت تبتسم لكل من تراه، وفي المدرسة تحاول الانخراط في اللعب مع الأطفال، لكنهم يهابونها، ويهربون بعيداً عنها.. وذات مرّة، وبينما كانت تلعب في باحة المدرسة، سمعت إحدى التلميذات تقول عن أبيها إنه رجل قاس وشرّير.. يومئذ أخذت تبكي بحرقة، حتى مجيء الناظرة لتسكتها عن البكاء.. أخبرت أمّها بذلك عند رجوعها إلى البيت.. فسمعت أباها يقول بصوته الأبحّ: «لا تلعبي مع بنات اللصوص.. ذات يوم، إذا نجحتُ في البرلمان، فسوف أجيء بالجرّار (البلدوزر) لهدم هذه الأكواخ القذرة.» في ذات ظهيرة، وكان يوم جمعة، نعم الحقل بعبق أزهار الليمون، وظهر عدد من النسوة يطفن حول القدور، ونار مستعرة في أعواد الحطب، وثمّة قفف ملأى بأزهار الليمون البيضاء.. كانت النسوة منهمكات في تقطير الأزهار، وملء الزجاجات التي يحملها صاحب الحقل إلى المدينة لبيعها هناك. النخيل مثقل بالعراجين ذات البلح الأصفر المتساقط بفعل الرياح، والعصافير فوق الأعشاب، وعند الجذوع.. هتف صاحب الحقل في إحدى الخادمات بصوته الأبحّ: «أنت يا امرأة.. احضري لي الرَاقُول أودّ الصعود إلى النخلة..».

أشار بإصبعه الى نخلة سامقة متوحّدة في طرف قصيّ من الحقل.. هناك عند شجرة التين اليابسة. ردّت الخادمة بصوت مرتبك يخنقه الخوف: «سيّدي.. ثمّة ثعبان يختبىء في جذع شجرة التين.. لقد شاهدته يزدرد أحد الخرانق.. حذار يا سيّدي.» هتف بصوت قويّ: «كفّي عن الثرثرة أيّتها الغبيّة.. قلت لك احضري الرَاقُول.. هيّا أسرعي.» مشت إلى حيث أشار إلى داخل البيت ذي الفناء الوسيع.. تسلّق النخلة بخفّة.. من القمّة تراءت له أكواخ الصفيح بقعاً سوداء، يرتفع منها الدخان.. تأمّلها بقرف وتقزز، ودَّ أن يبصق عليها بصقة كبيرة لزجة تغرق كائناتها البائسة.. تراءى له الأطفال يلعبون عبر الدروب الملتوية.. نساء بأرديتهنّ ذات الألوان الفاقعة.. طفق يذبح عراجين النخلة بالمنجل ليضعها في القفّة.. ومن حين لآخر يولج يده بين ليف النخلة متحاشياً الأشواك الضارية. صرخة قويّة مدويّة، تمزّق صمت الظهيرة.. اهتزّت لها النخلة، وفزعت منها العصافير.. تلاها ارتطام شيء بالأرض.. هرع الخدم عبر المجازات إلى النخلة، وجدوه كتلة من اللحم النازف المرتعش. علت صرخات مفجوعة تتعالى مع الطيور الهاربة، وأعمدة الدخان.. هرع أهالي الجوار إلى مصدر الصراخ.. يجذبهم الفضول، ولجوا إلى داخل الحقل المخيف لأوّل مرّة، اجتازت الجموع الباب الكبير. جاست أقدامهم المجازات وكأنهم في حُلم.. ملأ سكّان الأكواخ عيونهم المشدوهة.. تقدّم ذلك الصبي الذي لُوحق ذات يوم.. اقترب من الفتاة الباكية. صافحها، ومدَّ يده بزهرة صفراء، ومسح عن عينيها الدموع، كما احتضنتها امرأة من سكّان أكواخ الصفيح. تداعى الوَشِيع، وخرجت الطفلة اليتيمة لتلعب مع أطفال الأكواخ البائسة.

نشيد الظلام

أحمد دحبور

آمل أن يكون هـذا النشيد بـراءةَ انتساب دائمـة إلى «الآداب» بانطلاقتها الجديدة. . وكلِّي ثقة أنَّنا عدنا، والعَـوْد ـ من حسن حظِّي ـ يحمل اسمي. . .

الظلام يمجِّدُ أسماءه ويجدِّدُ ألَّا ترى
والظلامُ يبيع الكلامْ
يقطفُ السِّعْرَ مِنْ صُلْبِ روحكَ
حتَّى تقولَ، بما تشتري، ما تشاءُ،
دفعتَ الكثير. . وعند الحساب ترى أنَّك المُشْترىٰ
الظلامُ المُشيَّدُ يلبس بيتكَ،
لا تشعلِ النورَ،
فالكهرباءُ ستهدي الظلامَ إلى كلّ ركنٍ من البيتِ،
من مقبضِ البابِ حتَّى ملائكة رفرفَتْ في المنامْ
الظلام. . الظلامْ
هل تفقَّدْتَ كفَّيْكَ؟ عينيْكَ؟ صوتكَ؟
هل كان حَبُّ الظلام هنالك مِنْ أوَّلٍ؟
أم تسرَّبَ من مُحملٍ مثقلٍ بالغبار الخفيِّ؟
ـ نعمتَ بجاهِ الغنيِّ
وأطلقتَ عقْبانَ صوتك باسم الفقير الشقيِّ ـ
فقلْ أيّها المرتشي المنتشي بالصّراخ الثمِلْ:
هلْ حسبتَ الخسارة والربح في جدول الضرْبِ؟
أوْسَعْتَهم خُطَباً من سبابٍ،
وأوْدَوْا بكلّ الإبلْ
الظلام عليكْ
والظلام الذي تركَ الرفْضَ أُلْهِيَةً في يديكْ
شدَّكَ الآن من أُذُنيْكْ
قد تدلَّلْتَ حيناً من الدهرِ،
أحرقتَ كلَّ الغزاة وكلَّ الطغاةِ،
بما كان يكفي ليُرفَعَ نَخْبُكَ،
ـ نخْبُكَ نخْبُكَ ـ
والآن حَلَّ الظلامْ
ليس في الأفْق فاصلةٌ بين ذاك الحلال وهذا الحرامْ
يكسبون وأنت تُوقِّعُ،
والمُرُّ أن تتباهى بما يتناهى إلى ما تماهى مع الموتِ،
هل فَقْدُكَ الروحَ مكرمة أم زؤامْ؟
هل تهدِّدُ، والنارُ هذا الهشيمُ المبلَّلُ؟
أمْ تتأمَّلُ ماءَ السماء وتأمل أن يشتعِلْ؟
لستَ ناراً لتُحْرِقَ،
ماءً لتُغْرِقَ،
لكنَّك النَّفْسُ مكسورةً. . فامتثِلْ
الأمام وَرا
فارجع القهقرى
والظلام يريدُكَ مَيْتاً، فمتْ شاكراً
ثُمَّ قمْ. . لا لمجد القيامةِ. . .
بل لتسديد ما أسْلَفَتْكَ القُرى!
الظلامُ عليك. . على قاتليك السلامْ
وَلَأنتَ بهذا سعيدٌ،
وإلّا فكيف سترقصُ إن جاءَ عَمُّ الظلامْ؟
من أيْنَ وأيْنْ؟
وصلوا، دخلوا، اكتملوا فنقصْتُ
سحبوا من تحتي الأرضَ فَغُصْتُ

وأتوا بكشوفٍ من زمنٍ محذوفٍ يسألني تسديد الدَّيْنْ
والدَّيْنُ ثقيلْ
فأنا لم أنكرْ يوماً أنَّ الفجرَ جميلْ
أني قد أغويتُ امرأةً،
والقبلة مفتاحي لصباحي،
أنَّ الشِّعْرَ سلاحي في الإغواءِ،
ومن أسمائي طفلُ النورِ..
وهبَّتْ رائحةٌ للموسيقى، فَرقَصْتُ
من أين وأينْ؟
لم أحرق مكتبة لكنّي حاكمتُ الأسلافْ
جدَّفْتُ، فلم آخذْ بنصائح جدّي والعرّافْ
وكسرتُ البابَ..
دَلَفْتُ إلى خطإٍ لاتغفره الأشباحُ،
وذلك أنّي لستُ أخافْ
وأسفُّ تراب الأرض لأبرأ من قِصرِ المتطوِّلِ أو قَصْرِ السيّافْ
وأريدُ الغابةَ كاملةً
لاتغْني صورتها عن أحمرها في أخضرها،
لايُغْني عِطْرٌ في الدنيا عن هَبَّةِ زعترها،
لم تُغْنِ صغاري أشعاري عن منظرها،
وأريدُ الغابةَ كاملةً،
وأريدُ يديْنْ
لكنْ من أيْنْ؟

وصلوا..
دخلوا ليقاضوا ما أسْلفْتُ،
وهذا وَقْتُ سداد الدَّيْنْ
والظلامُ الذي يكتمُ الصوتَ والأنبياءْ
يرفعُ الموتَ زُلفى إلى طوطم العصر باسم الضياءْ
فامتثِلْ، أو تخيَّرْ قصاصكَ،
يقتلْك، بالكاتم، الشبحُ المختفي،
أو يجرِّدْكَ من نَفْسِكَ العسكريُّ
في الندامة كلّ السلامة، فاندمْ تَنلْ ما تشاءْ
واطَّرِحْ زهرة النور ناحيةً،
أو أزِحْ عن مساحة عينيْكَ هذا الفضاءْ
بين موتٍ و موتٍ تقدَّمْ لنختمَ أنَّكَ حيٌّ
وهنا جَنَّةٌ وسْعُها المصرف المركزيُّ
قلتُ: لا..
إنَّ لي جنَّةً لاتُحَدُّ،
وإن كان، بَعْدُ، ليَ الحقُّ في أن أشاءَ انتحاري،
فشكراً.. أنا لم أشأْ أن أشاءْ
لايطاوعني الحبر حتّى أوقِّعَ،
لاأرضَ تحتي لأرجعَ منها إلى مُسْتَقرِّ الظلامِ..
أنا مَحْضُ عَبَّاد شمسٍ
فلا هؤلاء يضيئون روحي ولا هؤلاءْ

عمّان/السبت ١٩٩٢/٧/١٥



رفعت الى شمس الحياة يديها...

مصطفى الكيلاني

الجدار.

يومَ أطلقوا عليه النار في قَبْو ذلك الزمن كان رجال الحيّ أمام جهاز التلفزيون يُشاهدون حَفْلاً ساهراً.. يأكلون ما طاب من الطعام.. يشربون كؤوس الشاي.. يضحكون.. مرّت ساعات وهم تحت الأغطية القُطْنيّة ينعمون بالدفء ويُمتّعون أبصارهم بوَجْه المُغنّية الحسناء وينتظرون أدْوَارهم حينما ينقلب الموقف إلى جدّ على الفراش..

واصل الحارس طريقه.. نَزَل السُلّم.. التوى به إلى اليمين ثُمّ إلى الشمال.. سار حتّى آخر الممرّ، ونزل سُلّماً ثانياً.. سمع أزيز رصاص وحشرجات قتيل في النزع الأخير.

الرّيح وبُقَع الدّم والجثّة الهامدة حذو الجدار.

الجدار.

لَمْلمتْ فرحها البدائيّ، وعلى جبينها ظلال شفق حزين وآثار طُيُورٍ هَاجرت، وفي العينيْن صيحات مُدُن وأمواج عاتية وضحك دمويّ حالم إلى حَدّ النسيان ومُهرة عشقٍ تركض.. تركض صوب الفجر.

تهدّم الجدار.

لم يكن القفص قفصاً، ولَيْلَى كَعُصفور قذفته الأسلاك إلى الضفّة الأخرى بعيداً عن نُباح الكلاب أسْدَلَتْ شعرها ورفعت إلى شمس الحياة يديْها ثمّ دفعت الطفل القتيل إلى قاع الموجة بين الشفق والحريق كي يغتسل بالنّور وينام عاري الرّوح. الجدار. تهاوت الحجارة. وجوه القَتَلَة الخُطَب موجاتُ التصفيق ضحكاتُ السجّان صريرُ الباب الأغلال الصراخُ الرّصاصُ أصواتُ الأحذية العسكريّة الأنينُ الحشرجات..

تَعَالى الغبار. طار العصفور.. حلّق بعيداً عن اليابسة.

سألها الطفل وهو في النّزْع الأخير: هل أُولد فَجْراً؟

قبّلتْ جبينه بلَهْفة الأمّ المُتعطّشة إلى بريق عينيه وردّدت: نموت ثُم نُولَدُ مَعاً.

صوتُ باشليه(*) يمتزج برائحة الغبار وصورة الجدار المُتَهَدّم ودم جُرْح في قاع الذاكرة ووجه الأمّ المُتَرجْرج بين العَرَق البارد وبقع الماء المتراقصة على أرض من الوَحل في المكان المُقابل حيث خيوط المطر وأضواء السيّارات الشّاحبة تمرّ.

الجدار.

مرّت أعوام وأسرار القَبْو لا يَعْلمها إلاّ الجنود وحارسٌ أعمى أحالوه على المعاش بعد أن أبصرهم في تلك اللّيلة يجرّون القتيل إلى ركن مُظْلم.. لم يَدَعُوه دون مُراقبة.. ظلّوا على صِلَةٍ به، يُرسلون إليه الهَدَايا: قِطَعاً من الشكلاطة وملابس مُسْتَعْمَلَة وَصُوَراً من الحرب وتسجيلات سهرات ماجنة تتخلّلها أغنيات مُثيرة وشهيق امرأة في وقت المُضاجَعة وصراخ طفل كهل تُحرّقُ شفتاه بِبَقايا السجائر.. كان يدعوهم إلى الجلوس.. يتلمّس رؤوسهم بعَصاه واحداً واحداً ويُذكّرهم بِلَيْلَة القبو، فَيَتضاحكون ثمّ ينصرفون.. سألوه في آخر زيارة: أين جُثّة القتيل؟ سكت، فأطلقوا عليه نيران مُسَدّساتهم وعادوا إلى منازلهم كي ينعموا بالدفء ويُشاهدوا الحفل الساهر إلى ساعة متأخّرة من الليل على شاشة التلفزيون ويُمَتّعُوا أبصارهم بوجه المغنّية الحسناء والأجساد الرّاقصة..

الحكاية قديمة، ولم يعد السّارد يذكر تفاصيلها..

ولكنّ ليلى تركب اليوم فَرَحها.. تبتسم لِوَجْهها في المرآة.. تُقبّل جبين الطفل.. تُرْضعه لَبَنَ حنينها..، فيتهدّم الجدار.. يتعالى الغُبار.. يطير العُصفور.. يُحلّق بعيداً عن اليابسة.

تونس ـ آذار (مارس) ١٩٩٢

(*) Pierre Bachelet مُغنّ فرنسيّ.

أولاد أحمد

سجلّ الخطايا

أخطأْتُ
حتّى لم أعد أدري إذا أخْطأتُ هل إنّي أصبْتُ
أحْببْتُ
امرأةً. فقالتْ: أنتَ: أنت؟ أمِ الذي ليلاً
قرأتُ!
ونسيتُ
أخرى. فادّعتْ أنّي كتبْتُ لغيرها لمّا كتبتُ
عُلِّقْتُ
ثالثةً. فلمْ يبزغْ على الميعادِ وقتُ
وأذِنْتُ
للشيطانِ أن يغْويهما. ولو سكتُّ لظلَّ تفُّاحُ السّماءِ معلّقاً
والكونُ صمتُ
وكانَ لي ظِلٌّ أمام الشّعرِ
أُمْسِيهِ
وخلفَ النّثرِ
أُصْبِحُهُ
فإنْ طالاَ
وإن قَصرُا
أقولُ:
للجيرانِ بيْتُ

* * *

أخطأتُ
حين تباوسَا ليلاً. وقالا: «ربَّنا ولداً». فقال الحبُّ:
كنْ. فأتيتُ!
أخطأتُ
لمّا وزّعوا الحمّى على الأطفالِ. والطّاعونَ. والجوعَ
اللذيذَ.
وفاتني دوري. ولم أصرخْ: نُسيتُ! نُسيتُ!
أخطأتُ
أيَّامَ اكتشفتُ رجولتي. وعرفتُ ـ مثل البنتِ ـ أنَّ البنْتَ
بنتُ
أخطأتُ
حينَ رسمتُ إسمي كاملاً. ونسيتُ أنّ الإسمَ موتُ

* * *

في بطنِ أمّي كنتُ..
أعرفُ ما سأعرفُ
بل صرختُ:
قبرٌ لماذا سيّدي
وأنا سأُقْتَلُ من جديدٍ؟
ازرعْ مكاني نخلةً
لتدلَّ قافلةَ البعيدِ

وطنٌ لماذا سيّدي
وأنا أئِنُّ مع العبيدِ؟
خذّ خرْقتي وأظافري
لأعودَ لحماً كالوليدِ
حربٌ لماذا سيّدي
والسِّلْمُ تنْغُلُ بالجنودِ؟
لم يربحوا حرباً سوى
حربِ القديم على الجديد
علم لماذا سيّدي
وأنا أحنُّ إلى جدودي؟
كلُّ الحدودِ صحيحةٌ
لكنّها.. ليستْ حدودي
عطشٌ لماذا سيّدي
والماءُ صارَ إلى جليدِ؟
كسّرْتُهُ
حاولتُ أنْ..
لم تكْفِ مطرقةُ الحديدِ!
حبٌّ لماذا سيّدي
والعظْمُ يظهرُ من جلودي؟
لو قشّرْتني مرّةً
لمشى على كفّيَّ دودي
شِعرٌ لماذا سيّدي
أَوَلسْتَ «صَاداً» في قصيدي؟
اقطعْ لساني كُلَّهُ
واملأْ دماً «نونَ» النشيدِ
لغةٌ لماذا سيّدي
والحبْلُ جائزةُ المُريدِ؟
مُذْ علّقوا صوتي هنا
لمْ يأتني ساعي البريدِ!
قفصٌ لماذا سيّدي
وقلادتي من لحم جيدي؟
إنْ طرتُ يوماً هارباً
سأحطُّ في «شطِّ الجريدِ»

* * *

«بحياةِ راسكَ سيدي
بحياةِ راسِكْ»:
قلْ لي: صباحَ الخيرْ
قبلَ صباحِ الخيرْ
أطلقْ جناحَ الطّيْر
في بسْمةِ الفجرِ

قلْ لي: مساءَ الخيرْ
بعدَ مساءِ الخيرْ
إن كنتَ تخشى الغيرْ
أُخْفيكَ في صدري

قلْ لي: أحبُّ النّاسْ
النّاسَ كلَّ النّاسْ
قلبي - منَ الإحساسْ -
قد لا يفي عُمْري

قلْ لي حُروفاً مَا
أسقي بهنَّ الماءْ
عطشى هُنا الأسماءْ
إنْ كنتَ لا تدري

يا سيّدي إنّي
صاحٍ.. ولكنّي
مِنْ كثْرةِ الظنِّ
أبدُو على سُكْرِ

ساقٌ على ساقٍ
يشدو معي السّاقي
في كفّه روحي
بلْ: جزؤُها الباقي

خيرٌ..
صباح الخيرْ
خيرٌ
مساءَ الخيرْ
أطلِقْ جناحَ الطيرْ
في بسْمةِ الفجر

تونس



السفر

عبد الله خليفة(*)

الحي القديم يتفتّح بدروبه الضيِّقة الملتوية، كالأيام والأنام. أحجاره تآكلتْ وتساقطت قشرتها، وتحوَّلت غيرانها ملاجىء للهوام.

بيوت متراكمة فوق بعضها، تتشاجر ضلوعها وأبوابها، قميئة، كالحشائش الفطرية الذابلة، قماماتها حدائق للذباب، ومسامّ دروبها تنزف هياكل وفئراناً وأشباحاً ومجانين وغرباء.

في أيامه، كان هذا الحيّ بهيجاً، صلداً، لا يدخله أغراب، مزدحم بأبنائه الضاحكين، المثرثرين، وفي كل ركن جماعة تلعب الورق، أو تغزل حكايات السفر.

بيوتٌ فارغة ومهدّمة، عشش مليئة بلغات عجيبة، والكل صامت، وغريب ومريب، والبرد يعشعش في الدروب مع الخفافيش، والمقهى القريب مليءٌ بقوالب من الرجال الذائبين، ويتصاعد غناء من البلاستك اللّزج.

خمسة عشر عاماً في السجن، لم تُبقِ شيئاً على حاله. تاهت دروب الحارات من قدميه، وسألته العصافير عن جنسيته. بين الجدران، في برميل الزيت المغلي، كان يحلم بالتوغُّل هنا، بالإصغاء إلى أصوات الأحجار القديمة والمطر، وشرب ماء عيون البنات.

كان حلمه أيضاً أن يطير، كالنوارس، بعيداً بعيداً، يخترق جدران البلدان، ينام في مدريد، ويصيد الطيور في أدغال افريقيا، ويجري وراء الكركدن في أستراليا، يرى الجليد في سيبيريا. . آخ كم حلم بالسفر، بالطيران، بالذوبان في عيون المضيفات، بزبدة البيرة في باريس، بالتماثيل المنحنية حبّاً واحتراماً، بصبايا الشرق الذهبيات الطازجات كالأسماك، بمياه النيل وشقق الدفء والصحو إلى الفجر، بتماسيح الكونغو الكسولة، بشقراوات الشمال وبحيْراتهنّ الساخنة.

خمسة عشر عاماً بين الجدران. لو كان جلده من الاسمنت لانفجر! خمسة عشر ألف مليون شجار وغناء نازف للحنجرة وليل صامت طويل تئنّ فيه الوسائد، وبصقات وصفعات من شرطيّ صخري يفخر طوال الليل بغزواته للنساء، واليدان ذابتا من الفؤوس والصخور والقيود والأبواب الحديديّة، وتصير الأحلام مسامير، وتسأل النار: هل من مزيد؟

حَلمَ دائماً أن يأتي إلى هنا، يسير في هذا الزقاق، ويتجه إلى البيت العتيق، يفتح الباب، ويدخل الغرفة المقدّسة. طوبى لقدميْه وهما تطآن تلك البقعة، ويداه تتوجّهان إلى الجدار، تحطّمان طوبةً وأخرى وتنتزعان حقيبة صغيرة مخبّأة، تكسران القفل وتطلاّن في كومة النقود المنتظرة. .

جبل من الأثداء، ومدن الهند الصاخبة، وبارات آسيا الواسعة، ويداك تلمسان غيم الأعالي، ونساء يحترقن حبّاً. . وأنت ترقص في كهوف مضيئة، وتحرق رزنامة الأيام الحجريّة. تشرب وتشرب حتى تصير نهراً للحب قطراتُه دواء للسنين.

خمسة عشر عاماً وهذا الكنز مخبّأ هنا، ينتظر حنانه، وأوراقُه النقدية يئست من البطالة والظلمة. الآن ستتحوَّل إلى غابات من الأطفال، وطيور مهاجرة أبداً.

منذ أن خرج كان الجوع الضاري نزيل جسده. كل أهله ماتوا أو اغتربوا. جاء إلى هنا وسكن غرفة رخيصة شاركته فيها فئران سمينة وحومس عجوز. ثمّ رأى بيت كنزه؛ إنّه شامخ بأطلاله.

في السجن كان يسكن معه في فراشه. يسأل القادمين بخبثِ لصّ عريق: «ماذا جرى للحيّ؟ إنني أحبّه. . أريد أن أعرف ماذا حدث لبيوته وطرقه وبشره؟ هل مازال مقهاه موجوداً؟ والسكّة التي بقربه. . ماذا جرى لها؟».

ومرّة أعطاه أحدهم سُمّاً وقال إن الحيّ كله سيهدم، فوصل رأسه

(*) باحثٌ وروائي وقصّاص من البحرين. صدرت له ثلاث مجموعات قصصيّة (هي لحن الشتاء والرمل والياسمين ويوم قائظ) وخمس روايات هي اللآلئ والقُرصان والمدينة والهيرات وأغنية الماء والنار وامرْأة.

إلى السقف، وعاف وجْبَة سمك نادرة، ورأى فينسيا تغرق، وهو في الصحراء الكبرى جذع يابس يؤشّر للنجوم.

تظاهر بالمرض وأُرسل إلى المستشفى وطالع صحيفة وسمع أخباراً وعاد بحلمه سليماً.

سيخرج! حتماً سيخرج، في ذلك اليوم من تلك السنة سيطلع، ويقابل الشمس والشوارع، ويَضع السماء مظلّةً فوق رأسه، ويعطي الدروب البِكْر لقدميه، والصبايا لدفئه، ويجدِّف في النيل، ويغرف التربةَ الحمراء في الأوراس، ويصعد إلى الألب بِكُرةٍ من الثياب وقلبٍ من الشباب.

وها هو الآن يقترب من بيت المرأة الشهيّة، حيث كنزه هناك. فور أن خرج تمترس في هذا الزقاق بائعاً مرّة، ومصلّحاً لدرّاجات الصبيان مرّة أخرى. وهكذا صادق ولدها الأكبر. عرف أن أباه مُسافر وأنّ أمّه، مع أخيه الآخر،وحدهما في البيت العتيق. فغازل أمّه وتمنّى لأبيه سفراً جميلاً.

وقد فوجئ بقامة المرأة المديدة، وصدرها الواسع، كمرفأ ذي منارتين عاليتين. فمتى يُلقي بمرساته ويتلو صلواته؟

تودّد إليها كثيراً، وكانت تصدّه، وتتطلّع إلى شكله الهرم، وهيكله العظميّ الطالع توّاً من التشحيم، برثاء واستياء. وما كانت تدري أنّ في هذا الهيكل الشائب كل مولّدات الطاقة القادرة على إرسالها إلى المشتري، بل وأبعد من ذلك، إلى الجنّة.

وحين يضع رأسه على جدار غرفته، متأمّلاً انتفاضة مفاجئة لفأر، أو صناعةَ المومس العجوز لشايها الأسود الكريه، يصرخ: متى، متى؟ متى يطلع من هذا السجن الدائم، ومن هذا التحديق المستمرّ للجدران فيه؟. كرهت شكله، وعافت طلعته.. وكأنّ كل جلده يصرخ معه، ويقفز إلى الماء، أو إلى جسد طائرة عابرة للحلم.

لكن المرأة الشهيّة طالعته مرّة بود، وقالت «الصَبيّان صارا يحبّانك!» فهتف «ومتى أنت؟» فضحكت وأغلقت الباب.

فكّر مراراً أن يقفز الجدار المرتفع، ويتسلّل كلصّ إلى البيت، يتوجّه إلى الغرفة الأخرى، ويحطّم الطوبتين بضربة واحدة، وينتزع الحقيبة ويلوذ بالفرار.

وعندئذ تنبثق شلّالات افريقيا وقطعانها البكر، ويتألّق وجه صبيّة اسبانيّة في ليل العسل، وتَضجّ بالغناء والورد ساحة في بروكسل. وكأنّ كل البنايات العتيقة، الصلدة، تُطلّ عليه كقرون من النبيذ.

كم استغرق في استكشاف المحيط والطيران إلى القمر؟ ثلاث سنوات.. كان الدم ينفجر فيها من جباه المساجين وينفد السكر والحشيش وتُخنق قطط. وكم ساحَ في البرازيل بلا نقود وهو يقضي عقوبة في زنزانة صغيرة كأنها حقيبة سفر؟

الآن سيتحقّق الحلم.

ها هي المرأة الشهيّة تدعوه للدخول في الليل البهيم. تضاريسها ناعمة وهو سلحفاة فوق كثبان رمليّة. جسد من الغيم ورغوة البيرة ولهب الشمس. قطارات تمضي ولا تأتي. غابات تمطر وتحترق. أم تحضنه وتناغيه وتنزع كل أبر الأيام. كلمات رقيقة وزجاجة دافئة وقصيدة. حمّام ساخن في جزيرة الجبال والثلوج.

يصيح الديك ويخرج ناسياً الكنز حتى الليلة التالية. يرى نفسه عالقاً في أضراس الحيّ وأسياخ الحلم وهو دجاجة في شوّاية تدور طوال اليوم. يصرخ: سأكسر الجدار وأنتزع الحقيبة ولن أفكّر بالمرأة والأولاد والحليب والحفاظات، وسأندلع في السماء صاروخاً موجَّهاً إلى الينابيع السعيدة!

وتدعوه المرأة الشهيّة، ويدهش لهذا التجدّد في النار، وتحوّل الكثبان إلى رمّان، وهو يسبح في مياه رقراقة تشتعل حيناً وتتجمّد في أحيان، ويرى البراري والجبال والتماثيل، والكركدن يتقافز في فضاء من القمح المشتعل.

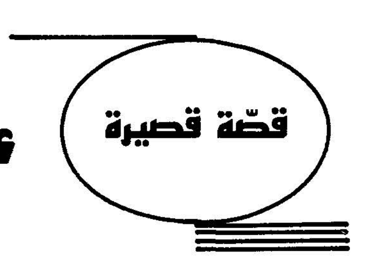
إنه الآن زوج، والمرأة الشهيّة ثمرته، وفي كلّ صرخة على المشترين يرى قطاراً يقتحم نفقاً، وبالوناً يرحل فارغاً، وليس في اليد نقود، وكل فلس ينتزعه الأولادُ والخبز وأكياس القمامة.

يأتي متأخِّراً فلا يبحث عن الجدار والحقيبة الصغيرة المختفية، وفي بعض الليالي ينهض مذعوراً، وكأنّ شبحاً صديقاً يناديه. وذات يوم بحث في كل مكان عن قطعته الصلدة المفرّغة فما وعت الجدران نداءاته، ولا استجاب الحجر لأمنياته.

وهو قريب من نبعه الليليّ المتدفّق حرارةً معدنية، رأى صورة الزوج السابق، ملقاةً على البساط، قربه. ولأول مرّة يرى شكله واضحاً. إنه يبتسم وكأنه يهمّ بامتطاء فرسه.

صعد ذلك السؤال الغريب المفاجئ النائم تحت قمامة أيامه، كيف لم يسألها أبداً عن ذلك الأب الغائب المسافر الذي لا يرجع؟

ضمّته إليها وقالت «لا أعرف ماذا حدث له؟ ذات يوم رأيته يعثر على شيء في الجدار المتساقط. صَمَتَ يوماً كاملاً. ثمّ زعم أنه سوف يسافر لزيارة قريب له. بعد أن أغلق الباب وراءه لم أره بعد ذلك أبداً. سمعت مراراً عنه. قيل إنه مرّة في الشرق، ومرّة في الغرب. لا أدري ماذا جرى له. لماذا تسأل؟».



عندما يأتي الوطن ماشيا على قدمين

خليل فاضل

أكلته حرارة الشمس.

تمشّى في الطرقة الفاصلة بين مدخل الدرج ونهايته طلباً لبعض النسمات التي تهبّ من البحر وتمرّ على الشّجر علّها تُلطِّف من وقع الشمس على خدّيه، لكنّه راح وجاء، وجاء وراح، تفحّص كلّ السيّارات، تأمّل كلّ الناس، وكاد ضوء الشمس النافذ أن يأكل عينيه فمرّتا في دوّامة البحث المضنية كعصفورين تاها على الأغصان.

مضى إلى الداخل، ومسح العرق من على جبهته ووجهه، مسح عليهما بالماء البارد، لكن الشمس كانت قد لفحته، وأكله الهجير وتركه قلقاً منتظراً، يروح ويجيء، حتّى خاف وتطلّع بعينٍ مترقّبةٍ متوهّجةٍ إلى ما يمكن أن يحدث.

وهو في غُدُوِّه ورَواحه، ما بين الخطوة والخطوة، وهو يكاد يدخل ويخرج، وهو على الحدّ الفاصل بين الرؤية والبحث، الاستسلام واليأس، وهو على حَدِّ السكّين يمشي في حذر، تقدّمت بخطواتها الرشيقة تدلف إلى عالمه في جرأةٍ واقتحام؛ فطفرت من عينيه الدموع، وغصّ بها حلقه، قبّل وجهها وجبينها ألف مرّة، لم يترك فيه مساحة أو مكاناً إلّا ولثمه، تمنّى أن تكون لهذا الوجه القدرة على الامتداد كما الأرض في وطنه، من الشمال إلى الجنوب، تمنّى أن يتّسع ليَسَع المدن والقرى والنجوع، تمنّى أن يتمدّد ويتورّد وتَطْلَع فيه النخلات، وتجري فيه البنات.

وبعدما شمّ رائحتها الحلوة، وتيقّنَ أنّها بكاملها لم يمسسها شرّ، بَلَعَ ريقه؛ فمسحت وجهه وقالت:

ـ لقد أكلتك حرارة الشمس.

تأمّلته من رأسه حتّى قدميه، ضَمّته كالطفل الغرير، تأمّلها من شعرها حتّى رجليها، ضمّها كالأب يحتويها بين ضلوعه، ويُخَبِّئُها في صدره، ولمّا خلص حوار العشق تقدّمت إليه، أمسكت بيديه وسألته:

ـ إذن فلقد أتيت من بلادِ الفرنجةِ مباشرةً إلى بلادِ العرب.

أومأ برأسه علامةَ الإيجاب؛ فاستطردت قائلة:

ـ وهل كانت لديك نيّة للاستقرار هناك؟

هزّ رأسه علامة النفي.

ضحكت؛ فاهتزّ جسدها، واهتزّت بعض الشعرات على رأسها لتنحدر على جبهتها تُزَيِّنُها، ثمّ سألته:

ـ ولِمَ لا.. ألا تعجبك حضارة الغرب وبناته؟

ضحك وهو يتأمّلها قائلاً:

ـ لقد كُنت هناك من أجل هدفٍ فتحقّق، أخذت من حضارة الغرب ما قدرت عليه ولاءمني، وأمّا بناته فهنّ أشبه بتماثيل الزجاج.

ضحكت مرّةً أخرى، محاولةً إخفاء إعجابها بالردّ، هممت وهي تتدلّل كغصنٍ تأوّه تحت رحمةِ الريح سائلةً إيّاه:

ـ ألم تلحظ أنّي قد اكتسبت سمرة؟

قَبَّل أناملها العشر في حركةٍ خاطفةٍ وقال بسرعة:

ـ لم أتمكّن من الاستقرار في الوطن؛ فجاء الوطن إليَّ يمشي على قدمين.

أخذت عيناها شكل نفرتيتي، وكان جمال بشرتها يقارب روعة القدماء، كان جمالاً بسيطاً متمكّناً يظهر في التعابير والخلجات، يبين في القسمات، يخرج من الكلمات دافئاً مستكيناً، ويأخذ من مخزونٍ فيّاضٍ يرقد تحت الجلد.

شَمَّ في رائحتها النيل والبحر الأبيض والأحمر، ورأى قناة السويس تجري مع أنهار الدموع من عينيها، ورأى البنات مهرولاتٍ إلى حجرات الدرس، ورآهنّ يجمعن القطن، سمع حوار الفلّاحين وشرب شايهم الأسود.

رفعت هامتها إلى فوق فظهرت له شامخةً كالسّد، ابتسمت فابتسم، لكن رغم كلّ شيءٍ كانت حرارة الشمس قد أكلته.

أمسكت بذراعه وقرأت صفحةَ وجههِ قائلةً:

ـ ألم تراودك أبداً فكرة الاستقرار في الوطن؟

صاح بسرعة:

ـ بلى.. لكنّي كنت أتلقّى الصدمات تباعاً.

قالت:

ـ كلّ الناس سواسية، والضغوط عليهم واحدة، وأنت... في وضعٍ أفضل نسبيّاً، عموماً الأرض لك شئت أم أبيت.

قال:

ـ هذا صحيح، لكنّ التوقيت يحتاج إلى تخطيط.

ابتسمت وقالت:

ـ والتأجيل يَمْتَدّ ويَمُدّ الأيّام لتطول، والسنوات لتصير دهراً، أنت تحتاج إلى الوطن أكثر ممّا يحتاج هو إليك.

ضحك متأمّلاً هيئتها المتمكّنة الراسخة، ووجهها ذا التقاطيع الخاصّة النافذة، تذكّر ورد النيل وعبّاد الشمس، لوْز القطن وحبّات الفول، قال:

ـ نعم لذا تحايلت على الدنيا فأتى الوطن إليَّ حتّى أذهب إليه يوماً ما.

همست في أذنه وهي تستعدّ للرحيل:

ـ لا تتأخّر أبداً في العودة إلى الوطن حتّى لا تأكل حوافك الغربة، وتصبح كورق القطن يأكلك الدود.

تَفَزَّع قليلاً، تأمّلها كثيراً، قالت وهي تنزل الدرج:

ـ تذكّر أنّك قد تخلّيت عن كثيرٍ من العادات.

قال وهو ينحني على السور المقام:

ـ لكنّي لم أَزَل أتمسّك بالتقاليد.

قالت:

ـ لا جدال ولا شكّ في ذلك، لكن أَكَلَت وجهك حرارة الشمس.

وضع كلتا يديه على خدّيه، كان ضوء الشمس الباهر يكاد يخطف بصره، وكانت قد مَضَت، مضى عنه الوطن كما يمضي، بعدما جاءه يمشي على قدمين، كان يشتاق إليه في اللّحظة التي يتركُهُ فيها، وكان مُخَدَّراً في عمق، رأسه مليء بالأفكار، تَطَلَّع إلى الأفق فَشَمَّ رائحتَها، رائحةَ البحرِ المالح والنهرِ العَذْب والقناة التي تروي الأساطير.

الدوحة في ١٦/٦/١٩٩٢



أزمنة مختلفة لرجل واحد

عبد الكريم الناعم

مهداة للدكتور جمال خضور

● (صباحاً)
قُرىً يرتدي حلمَها الانكسارُ
ويطفو بماءِ الهواءِ صِغار السَّمَكْ
دروبٌ تَشَظَّتْ، / عِبادٌ جياعٌ، /
عناقيدُ بَوْحٍ تجفُّ بآب، /
تُسافِرُ في جريان الهواءِ اللّحُومُ
ويبقى الحَسَكْ
سماءٌ كما زُرقة الانبهارِ، بحجمِ البلادِ

ولكنّها تستحيلُ إلى ثُقْبِ فَأْرٍ رديءٍ
تَضيقُ على أنَّةٍ في (العَتابا)
وأرضٌ بحجمِ حكاياتِ جدّ،
يطوِّفُ فيها (المُهَلْهِلُ)[1] ، و(البهلوانُ)[1] ،
و(سيفُ بنُ ذي يَزَنٍ)[1] ، والذي أزَّ في
صَدْرِ طاغيةٍ من عُلُوجِ (حَماة) رصاصةَ
ثأرٍ ففارتْ دماءٌ
ولم يَدْرِ كيفَ تصيرُ الدماءُ سرابا.

غيومٌ إذا أمطرتْ حنَّ طِفلُ البراري، /
الزرازيرُ تَصْعَدُ في حُلْكَةٍ من غيومِ المساءِ، /
الحكاياتُ تَدْخُلُ بين البيوتِ
تضيءُ العَشايا
مساءٌ يمدِّدِ أشجانَه في عراءِ الشتاءِ،
وطفلٌ كما غجريّ غريب تَسَلَّقَ شَجْرَةَ دِلْب
وراحَ يغنّي لأحلى الصّبايا
فجاءتْ إليه الدّوارِي تشاكِسُهُ بالمناقيرِ نَقْراً

طربّاً، / فحنَّ، / فأشعَلَ غُصْناً
وطَـفَّ، /
ومازالَ بين الغصونِ وأوّلِ دِفْءِ
التّرابِ ينوس قليلا قليلاَ
يقولُ الرّواةُ، ـ إذا حنَّ راوٍ ـ
يقولونَ عنهُ كلاماً جميلا.

● و . . . . (ظُهراً)
تجيءُ الحواري، / الزّواريبُ، / تنأى النّواعيرُ
عنه،
بيوتٌ من اللّبْنِ والوجعِ الآدميّ، /
لأسرابها قبّةٌ من ضلوعٍ تُدَنْدِنُ فيها
بشائرُ وَرْدٍ،
تُهَوِّمُ في مشتهاها فصولُ الأماني
كما جرسٍ من رقائق وَرْدٍ وفَوْحِ أغاني.
له غَدُهُ الحُلْمُ بينَ كتابٍ ودفترِ خُبزٍ ،
وشَجْرَةِ توتٍ تُهيّءُ رُكناً لهَجْعَةِ
ظُهْرٍ نظيفٍ ،
له الزعترُ البلدّيُ،
اندهاشُ شهوقِ المباني وقد أذهلَتْهُ،
كرومٌ تُعَتِّقُ خمرتَها للزمانِ الجليل
يقومُ مع الظّهر ظِلّاً شفيفاً
فتصفو الظّلالُ
ويصفو الأصيلْ.

على فُسحةٍ في تخومِ المدينةِ كانت ثقوبٌ، /
وناي بغيرِ ثقوب،
وطائرُ ذكرى نحيلٍ نحيلْ
ثيابٌ ترجّلَ لونُ الخيوطِ عن الشّكلِ فيها

---
(١) أبطال السيرَ الشعبية المعروفة.

فقامت إلى ظِلّها في الخفاءِ
ونامتْ بعُرْيٍ ثقيلٍ ثقيلْ
يجيءُ إلى التوتِ: تخرُجُ فيه الثّيابُ
إلى شُرْفَةِ الاكتمالِ الجموحِ ،
تُسابِقُ حُلْمَ الحقولِ
فتأتي إليهِ طيورُ الحقولْ

على فسحةٍ في تخومِ المدينةِ كان. . . ، /
إلى ضيقِ ثُقْبٍ إلى آخرِ (الشامِ) ينأى، /
وكانتْ على أوَّلِ الانعطافِ، /
إلى نجمةٍ في فضاء الثّلوجِ شمالاً،
وكانت تَأَلّقُ حتى انبهارِ الشقائقِ ،

. . . .

بعضُ التّفاصيلِ أشفى لأنّ الحروفَ تضيقُ
قليلاً إذا مسَّها البوحُ ليلاً،
وفي الليل حين يُراقُ على أبيض النّبض
أَسْوَدُ حِبْرِ الحزانى
تئِنُّ الحروفُ
أنينٌ كما صَوْت بابٍ عتيقٍ ،
ولحنٌ شجيٌّ ، خفيٌّ ، شفيفُ

● و. . . (عصراً)
ولم يدخلِ العصرُ برجَ الزّوالِ ،
ولم يخرج التّوتُ من لحنِهِ السّكريّ،
يقومُ إلى شمعةٍ من عبيرِ الحقولِ ،
يهيّءُ لِلّيْلِ وردةَ ضوءٍ
لكي لا يكونَ الزمانُ ظلاماً سحيقاً،
ويحفظُ بعضَ معاني الرَّبيعِ

مخافةَ أنَّ الزمانَ الخريفُ
و. . . (عَصراً)
توقَّفْ مع (العصر) وقتاً يناسِبُ
حزنَ الخُزامى،
وقِفْ بالحرائِق تأتي كما زَلْزَلَ الدارَ
شيءٌ عنيفُ

فثمّة (عصرٌ) جديدٌ ، مخيفُ.

حمص

. . . والرجل الذي هو طول الباب قال لي غسِّله وتركني وراح. وكان الميِّت على اللوح الخشب بجوار البير. وعندما غسَّلته تزحلق مني ووقع في البير.

صاح عبد الله:

ـ يا خبر، وقع في البير؟

ـ آه، وقع في البير، أنا لمَّا وقع منِّي في البير، أحضرت الحبل وربطته في رقبته وربطت الحبل في العجلة. ولفَّيت العجلة قبل أن يعود الرجل. والحبل خلع دماغه من جسمه.

صرخ عبد الله:

ـ يا نهار أزرق.

ـ آه ـ وعندما حضر الرجل رأى وقال لي لا تخف. وأحضرنا الخيط والإبرة الكبيرة وركَّبنا رأسه في جسمه. لكن رأينا أنَّ رأسه رُكِّب خطأً. قفاه كان محلّ وجهه ووجهه أصبح محلّ قفاه.



ندوة المرأة العربية والابداع
بيروت ، أيلول ١٩٩٢

I ملاحظات أولية في الشكل والمضمون	د. سماح ادريس
II الرواية والمرأة: النشأة والتطوّر	جورج طرابيشي
III المرأة العربية والإبداع في الفنّ التشكيلي (في ضوء تجربة آنجي أفلاطون)	د. زينات بيطار
IV المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية	د. عفيف فرّاج
V شهادات نسويّة إبداعية	د. نوال السعداوي - فوزية رشيد - ليانة بدر - ديزي الأمير - رضوى عاشور - إرادة الجبّوري



ملاحظات أوّليّة في الشكل والمضمون

د. سماح ادريس

الشكل غير الشكليّات، رغم أنّ اللّفظين ينبعان من جذرٍ واحد. بل إنّ الشكل هو الذي يُعطي للمضمون مضمونَه، وهو الذي يفتح آفاقاً واسعة أمام التجديد والتقدّم والالتقاء الإنساني.

انطلاقاً من إيماني هذا، فإنّي أستهلّ مقالتي القصيرة عن «ندوة المرأة العربيّة والإبداع» التي عُقدت في بيروت في نهاية شهر أيلول عام ١٩٩٢، بملاحظات تختصّ بشكل الندوة، وأعرّج، من ثَمّ، إلى بعض الأبحاث اللافتة للنظر، وقد أمزج بين الإطارَيْن كلّما دعت الحاجة لذلك.

I - في شكل «الندوة»

أوّل ما استرعى انتباهي في «ندوة المرأة» هو أنّها النشاط الثالث الذي يقيمه اتحاد الكتّاب اللبنانيّين - منفرداً أو بالتعاون مع فريقٍ ثقافيّ آخر - في غضون الشهور الستّة الماضية. فبعد المؤتمر الثاني للكتّاب اللبنانيّين الذي شهد حشداً ثقافياً لبنانيّاً وعربيّاً عارماً لم تشهدْه الساحةُ اللبنانيّة منذ بداية الحرب الأهليّة اللبنانيّة (١٩٧٥)، أقام الاتحاد - بالتعاون مع «مؤسّسة غسّان كنفاني الثقافيّة» - مهرجاناً تكريميّاً بمناسبة مرور عشرين عاماً على استشهاد المناضل الفلسطيني والكاتب المبدع غسّان كنفاني(١)، شارك فيه كبار النقّاد اللبنانيّين والسوريّين والفلسطينيّين وتضمّن لوحات فنّيّة لغسّان، وشهادات شخصيّة من أصدقاء غسّان ومجايليه. ولقد كانت المناسبتان («المؤتمر» و«المهرجان») حافلتيْن بالأبحاث الجدّيّة، والذكريات الشجيّة، والأفكار التي تحثّ المرء على إعمال الفكر والنفاذ إلى معاني الثقافة، والديموقراطيّة، والتغيير، والإبداع الشابّ، والهموم الأكاديميّة، وإلى قيم الحرّيّة والوطن والاستشهاد في سبيلها. وفي المناسبتيْن كلتيْهما - بل في المناسبات الثلاث جميعها - أثبت اتحاد الكتّاب اللبنانيّين جدارته باسمه، وأثبت قدرته على العطاء الثقافي رغم الحرب ورغم إمكاناته الماديّة الهزيلة.

أمّا ثاني ما يسترعي الانتباه فهو أنّ «ندوة المرأة العربيّة» هي **أوّل** ندوةٍ عن المرأة يقيمها اتحاد كتّاب عرب في أرجاء الوطن العربيّ كلّه. وهذا يعكس، لا تخلّفَ الثقافة العربيّة المؤسساتيّة عن مجاراة قضايا التحرُّر والتقدُّم والإبداع فحسب، وإنّما يعكس كذلك طليعيّةَ اتحاد الكتّاب اللبنانيّين من بين سائر «زملائه» (اتحادات الكتّاب العرب). ولاريْب في أنّ استقلال «الاتحاد» السياسي والتنظيمي، وابتعاد الثقافة في لبنان - حتّى الآن - عن دائرة «الترسيم» الحكومي و«القَبَليّة» الثقافيّة قد شجّعا المحاضِرات الضيفات - إن كنّ بحاجة إلى تشجيع! - على تكثيف نقدهنّ للنظام الأبوي الذي يشكّل السمة الطاغية للأنظمة العربيّة الحاكمة قاطبة.

وأما الملاحظة الثالثة فهي استفادة اتحاد الكتّاب اللبنانيّين من بعض النقد الذي وُجّه إليه أيّام «المؤتمر الثاني للكتّاب اللبنانيّين». وهكذا وجدنا أنّ «الاتحاد» قد حرص على الإلمام بالجوانب الإبداعيّة غير الأدبيّة؛ وقد جاءت مساهمة الدكتورة زينات بيطار في التحدُّث عن فنّ الفنّانة المصريّة آنجي أفلاطون علامةً نوعيّة في مسار الندوة، ولاسيّما أنّها أرفقت مداخلتها بصورٍ (Slides) عرضتها على الشاشة تصوّر أعمالاً فنّيّة باهرة لتلك الفنّانة العظيمة.

وأمّا الملاحظة الرابعة الجديرة بالتسجيل - وهي لغير صالح اتحاد الكتّاب اللبنانيّين هذه المرّة - فهي انعقادُ «الندوة» في فندقٍ وللمرّة

(١) يجد القارئ الكثير من أبحاث «المؤتمر» و«المهرجان» في عددي الآداب ٤/٥ و٧/٨ من العام الجاري (١٩٩٢).

الثانية بعد «المؤتمر». والحقّ أنّ عدداً من الكتّاب - ومن بينهم كاتب هذه السطور - كان قد دعا عقب انعقاد «المؤتمر» إلى عقد الندوات والمؤتمرات اللاحقة في الجامعة اللبنانيّة أو الجامعة الأمريكيّة أو غيرها من المعاهد الثقافيّة. وكانت حجّتنا في ذلك أنّ الجامعة، أو قُل تعدّد المنابر، كسرٌ لاحتكار الثقافة من قبل فئة معيّنة، وإشراعٌ للثقافة على واحدةٍ من أكثر الفئات الاجتماعيّة اعتناءً بقضايا التغيير والدمقرطة - عنيتُ الطلّاب والطالبات. وعلى رغم حفاوة إدارتي فندقي «الكونكورد» و«الفينر هاوس» وكرمهما، إلّا أنّ الحاضرين إلى «المؤتمر» و«الندوة» - ولاسيّما الأخيرة - كانوا في غالبيّتهم الساحقة من الإعلاميّين أو من الكتّاب «المحترفين» (أي أولئك الذين غطسوا في الهمّ الثقافي منذ سنوات طويلة). وعادت الوجوه القديمة - على أهميّة بعضها وبهائها - إلى مقاعد الحضور الجديدة. وصار يُخيّل إليّ أحياناً أنّي أكاد أتنبّأ بما سيقوله بعض الحاضرين قبل أن يطلبوا الكلامَ تعقيباً على مداخلة محاضِر أو تعليقاً عليها!

هذه الملاحظة تستدعي التوقّف قليلاً عند ما ذكرتْه الصديقة الدكتورة أنيسة الأمين في «الندوة» وفي **ملحق النهار**، وهو رأيٌ وجيهٌ لكنّي خالفتها إيّاه بعضَ الشيء في واحدٍ من حواراتنا الجانبيّة. فقد اقترحت د. أنيسة أن تحلّ «طاولات العمل» (workshop) محلّ المنبر، بحيث يجلس المتناقشون على طاولة مستديرةٍ كبيرة فيتطارحون المسائل الخلافيّة ويسعوْن إلى استخلاص نتائج أو يطرحون تلك المسائل على طاولة نقاش تالية. إنّ صيغةً كهذه تقلّص في رأيها المنبريّة، والفوقيّة، والاستعراضيّة، واللتّ والعجن، وتطرح بديلاً عنها أُفقاً معرفيّاً رصيناً وجوّاً حميماً في الوقت ذاته.

غير أنّي، استكمالاً لملاحظتي الرابعة، أرى ضرورة «توسيع» النقاش بدل تضييقه و«أكْدَمَتِهِ» (من الأكاديميّة). وليس مردّ حرصي على ذلك التوسيع ضِيقي بالأكاديميّة المنغلقة - وهو موجودٌ في أيّ حال - بقدر ما هو احتفالٌ بالأكاديميّة «الحقيقيّة»، أي تلك التي تستقي معلوماتها الجديدة أو تنقّح معلوماتها القديمة بالاستناد إلى الخلفيّة الاجتماعيّة الحيّة النابضة المتجدّدة، أي بالاستناد إلى آراء الدوائر المجتمعيّة التي لا تتّخذ من الكتابة أو الثقافة حرفةً أو همّاً أساسيّاً. صحيحٌ أنّ صيغة «طاولات العمل» تقلّص من شأن الأمور السلبية التي تحدّثت عنها د. الأمين، لكنّها - أي تلك الصيغة - تزيد من إغراق النقاش في النخبويّة التي لا يحرص عليها (أو يجب ألّا يحرص عليها) كاتباتنا وكتّابنا.

ولنكن أكثر وضوحاً فنقول: إنّ في لبنان اليوم صيغتيْن أساسيّتيْن للعمل الثقافي الجماعي. فأمّا الصيغة الأولى فهي تلك التي شقّ سبيلها بنجاح باهر زملاؤنا في «مركز دراسات الوحدة العربيّة»، وبموجبها يُدعى المثقّفون بالاسم إلى قاعةٍ تابعةٍ لفندق الكارلتون، زجاجها أسود مدخّن (fumé) لا يرى مَنْ في الخارج مَنْ في الداخل (والعكس صحيح) إلّا إذا ضيّق الرّائي بؤبؤي عينيه، ولا يُسمح لغير «المثقّف» المشارِك بالدخول إلى تلك الغرفة إلّا بإذنٍ خاصّ. وقد يعقد المثقّفون اجتماعاتهم في القاعةِ السفلى من فندق الكارلتون، وهي قاعةٌ أوسع من سابقتها، لكنّها لا تأذن - هي الأخرى - لـ «الخوارج» بدخولها. ويعقب الاجتماعات صدور كتب تتضمّن آراء المنتدين ونقاشاتهم، وهي كتبٌ أرى أنّها من بين أفضل الإصدارات النشريّة توثيقاً وغنىً.

وأمّا الصيغة الثانية فهي تلك التي سلكتها المراكز والنوادي الثقافيّة اللبنانيّة أمثال «دار الندوة» و«المجلس الثقافي للبنان الجنوبي» و«النادي الثقافي العربي». وهي صيغةٌ أكثر انفتاحاً على الجمهور وأقلّ صدّيّةً (less exclusive) من ندوات الكارلتون، (وإنْ كان يجب الإقرار بأن بعض حضور تلك المراكز والنوادي يعقّبون على المحاضرين من باب «إثبات الوجود»، وقد يأتي التعقيب خارجاً عن موضوع المداخلة!). هذه الندوات أقلّ جدوى، في العادة، من الناحية الأكاديميّة الضيّقة، ولكنّها أكثر جدوى من الناحية الأكاديميّة الواسعة إذا جاز التعبير. ذلك أنّي إخالُ أنّ ما نحتاج إليه في الوطن العربي، وفي لبنان ما بعد الحرب الأهليّة على وجه الخصوص، هو تعميق الصيغة الثانية، أي صيغة إشراك أوسع الدوائر في النقاش السياسي والثقافي. وإلّا فما هو معنى الحديث عن «المجتمع المدني» و«قوى التغيير» و«المؤسّسات الأهليّة» و«النظام الأبوي الفوقي» و«التراتبيّة الاجتماعيّة» و«الديموقراطيّة» في ظلّ غياب الطلّاب والطالبات، والعمّال والعاملات، وغيرهم وغيرهنّ؟

إلّا أنّ توسيع أُطر المشاركة يقتضي أن يقوم المحاضر نفسه بتأدية بعض الأمور اللازمة؛ وهنا تأتي ملاحظتي الخامسة على «ندوة المرأة». فالحقّ أنّ التزام المتكلّم (أو المتكلّمة) بالوقت، وبالوضوح، وبالمنهجيّة، أمرٌ في غاية الأهميّة ويؤدّي إلى شدّ انتباه القارئ وإلى منع مداخلته (أو مداخلتها) من أن تصبح محض «محاضرة» أكاديميّة مملّة ترهق المستمعين الفعليّين وتمنع المستمعين المحتملين من حضور الندوات اللاحقة! ولا يسعني في هذا المجال إلّا التشديد على ضرورة التزام المتكلّم بالدقائق الخمس عشرة أو العشرين المعطاة له، بخلاف ما دعت إليه الدكتورة الأمين. فليس الحاضرون بملزمين بالتسمّر في مقاعدهم خمساً وثلاثين دقيقة أو تزيد وهم يستمعون إلى تاريخ اضطهاد المرأة العربيّة حين يكون موضوعَ المداخلة الفَصْلُ في

صحّة مصطلح «أدب نسائي» أو عدمه. وليس الحاضرون ملزمين بمتابعة تحليلٍ عميقٍ ومفصّل لقصّة قصيرة لم يقرأوها أو لروايةٍ نسوْها ولم تذكِرهم المحاضِرة بخطوطها العريضة، ولا هم مجبرون على سماع عبارات مكرّرة ورواسم (clichés) أطلقتها ڤيرجينيا وولف أو غيرها حين لا تكون تلك العبارات والرواسم ذاتَ علاقة واضحة بموضوع المداخلة. كما أنّ منظّمي الندوة هم، بالتأكيد، في غنىً عن عبارات المدح والشكر التي تهيلها عليهم المحاضرةُ طوالَ خمس دقائق من مداخلتها التي تنهيها بالتذمُّر من قصرالوقت المخصّص لها؛ هذا، إذا لم يستغرق تذمّرها ذاك ثلاث دقائق إضافيّة! وليس جورج طرابيشي أو ريتا عوض بمُلزمينْ بتحمّل سهام الاحتجاج وعبارات التأنيب حين يكونانِ قد أدّيا مهمّةً أمينةً في حثّ المتكلّم على الالتزام بالوقت.

إنّ أيّ مشارك في المؤتمرات الأكاديميّة التي تعقدها أكبر الجامعات الغربيّة (في أمريكا وبريطانيا على الأقلّ) سوف يُلاحظ التزام المحاضر بالوقت وبموضوع البحث. ولا شكّ أنّ ذلك الالتزام نابع من تركيزه على نقطةٍ واحدة أو نقطتين رئيسيّتينْ يبتغي إيصالهما إلى المستمع باعتبارهما إسهامَه الجليّ في الميدان الأكاديمي الذي يبحث فيه. وإنّك لتجد نعوم تشومسكي، أو إدوارد سعيد، أو ميشيل ريفاتير، أو رشيد خالدي، أو... لا يقرأون ما كتبوه، وإنّما يلخّصون، فحسب، ما يعتبرونه ركيزةَ بحثهم ومزيّته. ولطالما وجدنا رئيس الجلسة يُنحّي المحاضر إنْ هو تجاوز الوقتَ المحدّد له بثلاث دقائق أو خمسٍ على الأكثر.

لكنّ ثمّة مشكلة أخرى قد تنشأ عند بعض المحاضرين، وهي صعوبة الارتجال بلغةٍ عربيّة سليمة؛ وهذا ما سيكون فحوى ملاحظتي السادسة على الندوة. وفي مثل هذه الحال فإنّ على المحاضر الذي تعوزه هبةُ الارتجال أن يكتب نصّاً عربيّاً سليماً يضمّنه أفكاره الأساسيّة بحيث لا تستغرق قراءتُه المدّةَ المحدّدة له. ذلك أنّنا لسنا ملزمين ـ هنا أيضاً ـ بأن نصلب أنفسنا خمساً وعشرين دقيقة نستمع فيها إلى محاضرة تتجاوز الأخطاء اللغويّة فيها الخمسين (على أقلّ تقدير)! ولا أُخفي على القارئ أنّي غادرت مجلسي أثناء تلاوة إحدى المحاضرات لورقتها، فإذا بي أعثر على شخصينْ قد سبقاني إلى المغادرة؛ كانا ينفثان دخان سيجارتيهما، وقد امتلأ صدراهما بالدخان والغضب؛ ولعلّ الكلمات التالية أن تكون تسجيلاً شبهَ دقيق للحوار الذي جرى بين ثلاثتنا آنذاك:

ـ ملعون أبوها. معقول يا أخي؟ الباء ترفع، والمفعول به مرفوع، والفاعل منصوب؟

ـ شفت؟ وما رأيك برفع اسم «لكنّ»؟ طيّب يا أخي، «لكنّ» أُخت «إنّ». ألا تعمل أُخت الشر... هذه؟

ـ يا أختي، كيف يقبل اتحاد الكتّاب في بلدها أن يبعثها إلى هنا لتمثّل الإبداع النسائي عندهم؟ والله العظيم شرشحتهم!

ـ وما رأيك بالسيِّدة المحترمة التي تكلّمت منذ يومين؟ يا أختي، أنا لا أحبّ الحنبليّة في اللغة، وأنا على استعداد لقبول خمس غلطات أو عشر غلطات بالمحاضرة الواحدة. ولكن ما فعلته تلك السيِّدة غير معقول؛ صار من الصعب أن أعدّ أخطاءها بدون كمبيوتر!

نعم، إنّ ما قامت به السيِّدتان المذكورتان لَهُوَ تعهير فاضح وعلنيّ للّغة. وأنا لا أتحدّث ههنا عن الأخطاء الشائعة التي سادت عدداً لا بأسَ به من الأبحاث المقدّمة إلى الندوة (ومن هذه الأخطاء القول «والملفت للنظر»، و«البحث المُبهر»، و«قال أنَّ»، و«طالما أنَّ...»، ...)؛ كما أنّني لا أتحدّث هنا عن التعابير والمفردات التي صارت «صحيحة» بحكم سيرورتها وقبول ذائقةِ النّاس لهاْ ـ برغم أنفي وأنف كلّ النُّحاة. وإنّما أتكلّم عن بدهيّات لغويّة يعرفها كُلّ عربيّ لا يكتفي بقراءة الجرائد أو سماع الأخبار المتلفزة.

وتدعوني الملاحظة السالفة إلى الاستطراد للحديث عن مسألة تتعلّق باللّغة من حيث كون هذه تعبيراً عن منطق الناطِق بها. فلا يجوز في ندوةٍ أن تكون الجملة من الطول بحيث ينسى المستمع مبتَدَأها أو الفعل الذي استُهلّتْ به (هذا إذا لم يحدثْ أن نسيهما المحاضِر نفسه في مَعْمَعة معاظلاته التي لا تنتهي!). بل إنّ المستمع ليطمع في سماع جملٍ قصيرة، واضحة. ومن نافل القول إنّ ذلك لا يرمي بتلك الجمل في لجج السذاجة الفكريّة وإنّما ـ على العكس من ذلك ـ يعكس وضوحَ المحاضر الفكري. ذلك أنّ اللغة ـ أيّة لغة ـ قادرةٌ على التعبير الواضح عن أصعب الأفكار وأشدّها تعقيداً.

تبقى «ثلاث مسائل» شكليّة وتنظيميّة أُودُّ التطرّق إليها قبل الانتقال إلى «مضمون» بعضِ الأبحاث التي لفتت نظري. فأمّا أولى تلك المسائل فتختصّ بندرةِ النُّسخ المطبوعة من أبحاث المحاضِرين والمحاضِرات، وانعدامها في بعض الأحيان. ولقد تذمّر عددٌ كبيرٌ من الحاضرين ـ ولاسيّما الإعلاميّين ـ من ذلك الأمر ورموْا منظّمي المؤتمر بالتقصير. وما أودّ قوله في هذا الصدد هو دفاعٌ عن هؤلاء المنظّمين. ودفاعي لا يستند إلى ضعف الإمكانات المادّيّة لاتحاد الكتّاب اللبنانيّين وحسب ـ وهو ضعف انعكس في عدم قدرته على شراء آلة ناسخة واعتماده على آلتينْ ناسختينْ صغيرتينْ، إحداهما موجودة في مكتب الاتحاد، والأخرى في فندق ڤينرهاوس ـ؛ كما أنّ

دفاعي لا يستند، فحسب، إلى إخلال بعض الباحثات (كما علمتُ من المنظِّمين) في إرسال أبحاثهنَّ في الموعد المحدّد لهنَّ لكي يُصار إلى طباعتها وتصويرها. وإنّما يستند إلى اطّلاع بسيط على المؤتمرات الأكاديميّة التي تُنظَّم في أكثر الدول اعتناءً بالبحث والجدّيّة (بريطانيا، والولايات المتحدة، وكندا على الأقلّ). ففي مثل هذه المؤتمرات لا تعثر على نسخٍ مطبوعة تُوزَّعُ على الحضور والإعلاميِّين (هل بإمكانكم أن تتصوّروا الوقت والتكاليف اللازمة للقيام بعمل كهذا؟)، وإنّما قد «يتكرّم» عليك أحدُ المحاضرين بإعطائك نسخةً من مداخلته أو يعدك بأن يرسلها إليك حال وصوله إلى بلدته. بل إنّ عدداً كبيراً من المحاضرين يرفض أن يسجّل الحضور مداخلاتهم على آلات تسجيلهم، لأنّهم (أي المحاضرين) حريصون على تنقيح أفكارهم فيما بعد، ولاسيّما في أعقاب المداخلات الأخرى؛ كما أنّ بعض المحاضرين يخشى أن «تُسرق» أفكاره قبل أن ينشرها في كتابٍ أو مجلّة[1]. وربّما كانت هذه فرصة لكي نطالب محاضرينا العرب في المستقبل بإحضار خمس نسخ على الأقلّ من مداخلاتهم.

أمّا المسألة الثانية فتتعلّق بدور مدير الجلسات. فالحقّ أنّ مهمّة مدير الجلسات ـ حسب علمي ـ تقتصر على تقديم المُداخِل أو المداخِلَة، أي على التعريف بهويّتها ونتاجها ومنصبها وما يعكفان في الوقت الحاضر على القيام به من أبحاث أو غيرها. ولا يجوز ـ حسب الأعراف المتّبعة ـ أن يتجاوز مدير الجلسات صلاحيّاته إلى التعقيب على المداخلات مدّةً تعدّت الدقائق الثلاث في بعض الأحيان؛ اللّهم إلّا إذا طَلَبَ الكلامَ لنفسه، أسوةً بغيره من المعقِّبين[2].

وأمّا المسألة الثالثة فتختصّ باللّغط الذي أُثير حول كثرة المآدب والولائم التي دُعي إليها المحاضرون والمحاضرات. وأنا أفهم خشية البعض ـ ومنهم د. سهيل ادريس أثناء «المؤتمر الثاني للكتّاب اللبنانيّين» ـ من أن تأكل المآدب المؤتمر بدل أن يأكل المؤتمر (أو المؤتمرون) المآدِب (حسب تعبير ادريس نفسه في إحدى جلسات المؤتمر في نيسان الماضي حين حثّ محاضريها على الإسراع في مداخلاتهم لكي يتسنّى لهم الالتحاق بالباص الذي كان سيقلّهم إلى مضيفيهم على مائدة الغداء). ولكنّي لا أفهم حرص البعض الآخر على حرمان الضيوف، **بعد** انتهاء الجلسات، من الأكل والرقص و«الفقش»، حتّى لو لم تتخلّل تلك المآدبَ أو بعضها صنوفٌ أخرى من اللقاءات الأدبيّة والثقافيّة[1]. وإنّ استغرابنا ليزيد حين نرى بعض «المتذمّرين» على رأس المتأدّبين (من المأدبة، وأحياناً من الأدب) «تُسافر أيديهم على الخوان» (حسب تعبير بديع الزمان الهمذاني في مقامته المضيريّة)؛ ولقد أسرّ لي واحدٌ منهم بأنّه ينفر من كثرة المآدب، لكنّه استدرك قائلاً: «بيني وبينك، كأس ويسكي الآن لا يشكو من شيء!»

***

كانت تلك بعض الملاحظات التي كوّنتها عن شكل الندوة. وقد وجدتني حريصاً على عرضها أمامكم بسبب تكرار بعض الظواهر، وبسبب إيماني بضرورة استدراك الهنات التي قد تطغى أحياناً على الصورة الكليّة.

II ـ في مضمون بعض الأبحاث والمداخلات والشهادات

١ ـ الجلسة الافتتاحيّة

في الجلسة الافتتاحيّة («الترحيبيّة») ما يسترعي النظر. كلمة الدكتورة **نجاح العطّار** (وزيرة الثقافة في الجمهوريّة العربيّة السوريّة) ترفض تصنيفَ الأدب والفنّ إلى أنثويّ وذكوريّ رغم كون التصنيف واقعاً «في مجتمعٍ ذكوريّ نصفُ رجاله عناترة». غير أنّ الدكتورة تحمّل النساء كذلك مسؤوليّةً ما عن بقاء هذا الواقع؛ ذلك أنهنَّ قد «استَسْغَن ذلك التصنيف وارتضينَه مع الأيّام». وترى العطّار، في الختام، أنّ ندوةً لإبداع المرأة يشارك فيها الرجال لَهِيَ «نقلة في الاتجاه الصحيح».

(١) نؤكّد، بالمناسبة، أنّ جميع الأبحاث الموجودة في مجلّة الآداب عن «المؤتمر» و«الندوة» قد نُشرت بعد استشارة أصحابها، أو بعد الاتفاق المادّي معهم.

(٢) أدينُ بشيء من تعليقي هذا للصديق الدكتور عفيف فرّاج.

(١) أودّ أن أستغلّ الفرصة هنا لأذكّر ـ على سبيل المزاح لا الجدّ ـ بالقرابة اللغويّة بين «الأدب» و«المأدُبة». يقول الزبيدي في مصنّفه الشهير **تاج العروس من جواهر القاموس** إنّ «الأُدبة والمأدُبة» (وأجاز بعضهم المَأدَبة والمأدِبة): طعامٌ صُنع لدعوة... وقيل المأدبة من الأدب. وفي الحديث عن ابن مسعود «أنّ هذا القرآن مأدُبةُ الله في الأرض، فتعلّموا من مأدُبته» (يعني مَدْعَاته). قال أبو عبيد [يعني القاسم بن سلّام]: «يُقال مأدُبة ومأدَبة، فمن قال مأدُبَة أراد به الصنيعَ يصنعه الرجلُ فيدعو إليه الناس **شبهَ القرآن بصنيعٍ صنعه الله للنّاس، لهم فيه خيرٌ ومنافع**، ثمّ دعاهم إليه؛ ومن قال مأدَبَة جعله مَفْعَلَة من الأَدَب...» (**تاج العروس**، مادة أدب).



د. رضوى عاشور

أمين عام اتحاد الكتّاب العرب الأستاذ العروسي المطوي رأى أنّ حقّ المرأة في الإبداع هو «أغمضُ حقوقها» رغم أنّ هذا العصر يمتاز «بشدّة التركيز على حقوق المرأة». ويشدّد على أن تقوم المرأة ذاتها بالبحث لا أن تبقى «عالةً» على الرجل حتّى في الجانِب الإبداعي من حياتها.

كلمة الدكتورة رضوى عاشور هي أجمل كلمة في هذه الجلسة الافتتاحيّة، وذلك بسبب شاعريّتها المكثّفة الدفّاقة. وفيها أعربت عن اعتزازها بزيارة بيروت «الفقيرة التي تواصل بعزم الأنبياء حراسةَ الحرف العربي»، بيروت التي «تحْتضِن رغم أنّها لم تُحتضن»، في إشارةٍ إلى تخلّي العواصم العربيّة عن بيروت أيّام الحصار والاجتياح. وتحيّي عاشور في خاتمة مداخلتها نساءَ لبنان اللاتي «أنجبن للموت وللحياة وانتصرن للحياة».

في كلمة أمين عام اتحاد الكتّاب اللبنانيّين الدكتور سهيل ادريس ما يوحي بعكس ما يريده. وأرجو من الدكتور سهيل أن يتقبّل انتقاداتي برحابَة صدره المعروفة وبأبويّته (بالمعنى الإيجابي لا البطريركي) المعهودة، علماً أنّه ـ حسب كلمات العروسي المطوي في مداخلته ـ قد كان هو (أي ادريس) «المبادر الأوّل لاحتضان هذه الندوة في لبنان، وبدعوةٍ من اتحاد الكتّاب اللبنانيّين».

يستهلّ د. سهيل كلمته الترحيبيّة القصيرة بالقول «إنّ اتحاد الكتّاب اللبنانيّين يحرص في هذه الجلسة الافتتاحيّة لندوة المرأة العربيّة والإبداع أن يلتزم أضيقَ حدود الكلام ليُفسح أوسعَ المجال لصوت المرأة». لاحِظْ أنّ ادريس ينطلق في كلماته تلك من «حقيقة»(؟) أن اتحاد الكتّاب اللبنانيّين هو اتحاد رجاليّ، وأنّ الاتحاد ـ تبعاً لذلك ـ سوف يكون من الأريحيّة والسخاء والشهامة والعفو (وهذه جميعها، بالمناسبة، «قِيَمٌ» رجوليّة عربيّة أصيلةٌ متأصّلة) بحيثُ يأذنُ للمرأة (لاحِظْ عبارة «يُفسح أوسع المجال») بالكلام. ويُمعن د. ادريس في إنصاف المرأة فيلقّبها بـ«الشريكة»، و«يعترف» بأنّها لم تستطع يوماً أن تُبْدع إلّا لأنّها «تحدّتْ ووقفت موقفَ الضدّ وخرجتْ على التقليد».

إنّ نعت «الشريكة» هو الآخر ـ في رأيي ـ انتقاصٌ للمرأة التي يريد د. سهيل (مخلصاً من دون أدنى ريْب) أن يمتدح جهودها في الإبداع والتحرّر. ذلك أنّ المرأة ـ كما أثبت التاريخ ـ فاعلةٌ لا شريكةٌ في الفعل، بل إنّها كثيراً ما تكون هي الفاعلة حين يكون الرجل «هادماً»؛ أي أنّها كثيراً ما ترفض أن تكون «شريكة» للرّجل، ولاسيّما حين يكون حليفاً للاستكانة والقمع. وقد تغدو المرأة أحياناً «خاصِيَةً»، حسب وصف رولان بارت للسيِّدة دولانتي في رواية بلزاك **ساراسين**، وحسبما تشهد كثيرٌ من وقائع التاريخ العربي الحديث وعددٌ لا بأس به من الروايات العربيّة المعاصرة (كـ **زينب والعرش** لفتحي غانم، **والسؤال** للكاتب الراحل غالب هلسا).(1)

ويُنهي د. ادريس كلمته الترحيبيّة «مُطالباً» المرأة بأن «ترفع صوتها» بعد أن وعد بأن يكون صوتُ الرجل في الندوة خافتاً. والحقّ أنّ خاتمة كلمة د. ادريس تحمل شيئاً ـ كثيراً أو قليلاً ـ من الوصاية على المرأة، وهو أمرٌ لم يخفَ على د. يُمنى العيد (مقرّرة ندوة المرأة العربيّة والإبداع) حين غمزت من قناته في تعقيبها القصير على كلمته!

٢ ـ الشهادات

لا شكّ أنّ أفضل جلسات المؤتمر هي تلك التي أدلت فيها الكاتبات العربيّات بشهاداتهنّ، مع استبعاد شهادتيْن على الأقلّ غرقتا في التساؤلات والتهويمات (ناهيك عن غرق واحدةٍ منهما بالأخطاء اللغويّة المهينة). فالحقّ أنّ شهادات غالبيّة الكاتبات تتضمّن درجةً عالية من الصدق مع الذات ومع الأخريات والآخرين، فضلاً عن أنّ بعضها (على صغرها) يتتّبع ـ بل يكاد أن يستقصي ـ جميع مراحل الاضطهاد والكبت بحقّ المرأة العربيّة بدءاً

---

(1) راجع **S/Z** لبارت، الطبعة الانجليزيّة الصادرة في نيويورك عام ١٩٧٤، ص ٣٦؛ وراجع **زينب والعرش**، الجزء الأوّل، القاهرة، ص ٣٠٤؛ **والسؤال**، دمشق، الصفحات الأخيرة.

من المنزل الأبوي، وصولاً إلى المنزل الزوجي، ومروراً بـ «منازل» الدول المصونة. وقد لفتتْ نظري شهادات إرادة الجبوري وليانا بدر ورضوى عاشور وفوزية رشيد ونوال السعداوي ومنى حلمي وديزي الأمير. وإنّه ليبدو لي أنّ ثمّة ثلاثة محاور ترتكز عليها تلك الشهادات:

١ ـ **الأمّ**. الأمّ عند **فوزيّة رشيد** هي حضنُ الأمان الذي تفزعُ إليه من رجلٍ يريد أن يتزوّجها وهي بعدُ في التاسعة! وتبدي **نوال السعداوي** تعاطفاً كبيراً مع أمّها التي لا تأمن الرجال، بل «تشمّ في سروال زوجها الداخلي رائحة امرأة أخرى»!. لكنّ حضنَ الأمان عند الأولى لا يخلو من رواسب بطريركيّة؛ ذلك أنّ فوزيّة رشيد توحي بأنّ أمّها كانت تعاقبها عقاباً شديداً إن هي شاكست أخاها «المدلّل». كما أنّ التعاطف الذي تبديه الثانية (السعداوي) لا يعني قبولَها باستكانة أُمّها، وإنّما ـ على العكس من ذلك ـ يحفّزها على تحدّي الأوضاع الجائرة، وذلك بالفعل وبالكتابة.

وفي هذا الصدد نجد أنّ السعداوي واحدةٌ من كثيراتٍ غيرها في «الندوة» يرَيْن إلى الأمّ بوصفها عنصراً محفّزاً على الإبداع والثورة معاً. فلئن كان فقدان الأمّ يولّد عند **ديزي الأمير** إحساساً بالقلق الداخلي و«انعدام الطمأنينة» ـ وهما أساسا الفعل الإبداعي على نحو ما يؤكّد أكثر المبدعين ـ ولاسيّما بعد أن تزوّج أبوها من امرأة أخرى و«ديزي» لمّاتزل صغيرة، فإنّ الأمّ تشحذ عند رضوى عاشور وليانا بدر ومنى حلمي مشاعرَ الإبداع الكتابي والثورة معاً وبالدرجة نفسها. فـ **رضوى عاشور** تتذكّر أنّ أمّها كانت قد نظمتْ قبل زواجها (أي زواج أمّها) قصائدَ ترنّمت بها أمامها بعد أن ولدتها؛ وتتذكّر كذلك أنّ أمّها رسمت لوحاتٍ فنّيّة قبل ذلك الزواج أيضاً، فحازت في الفعلينْ معاً (النظم والرسم) إعجاب «رضوى» الطفلة وفضولها في آن. وتعبّر الدكتورة رضوى عن فضولها طفلةً بتساؤل هذه الأخيرة آنذاك عن السرّ الذي دفع بأمّها إلى التوقّف عن الشعر والرسم بعد الزواج؟ ولعلّ في تساؤلها الطفولي ذاك ما يدفع بها حين تشبّ إلى التفكّر في واقع المرأة العربيّة المهين. وقد عبّرت رضوى عن ذلك الواقع في شهادتها بصورة رمزيّة تمثّلت في المنديل الذي تركته لها أُمّها وعمّتها بعد رحيلها؛ فحين فتحته تمثّلت لها «هزيمتهما». تلك الهزيمة على نحو ما توحي رضوى عاشور قد كانت من الأسباب التي دفعتها إلى التشبُّث بفعل الكتابة تأكيداً لوجودها الحيّ، وتأصيلاً لشخصيّتها الأنثويّة، وإنْ كان ثمّة ما يوحي في شهادة رضوى كذلك بالثأر ـ عبر الكتابة أيضاً ـ لاضطهادها التاريخي.


ليانا بدر

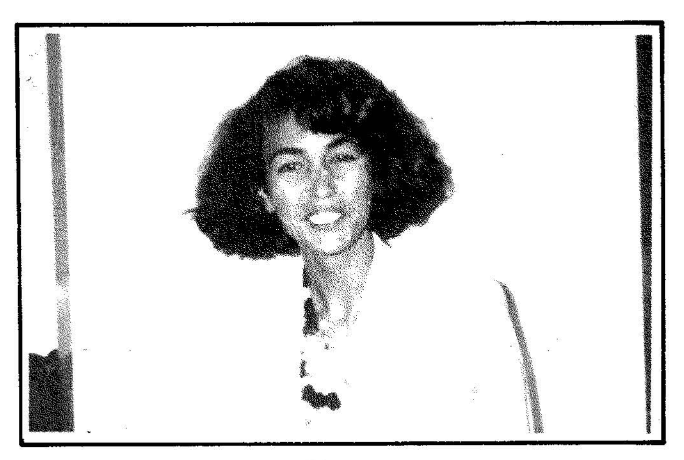
وترتدُّ **ليانا بدر** بدورها إلى عهد الطفولة الأولى، فتتذكّر أنّ أمّها هي التي شجّعتها على الكتابة؛ فلقد قالت لها «إنّها تعرف الكثير لكنّها لن تكتب»! إنّ الأمّ في شهادة ليانا هي الأرَقُ الذي لن يزول إلّا بإشراق شمس الكتابة. غير أنّ ليانا لا تنتظر أن ينزل عليها وحيُ الكتابة لتردّ إلى الأمّ جميل صنعها؛ ذلك أنّها لا تلبث حين تغادر طفولتها أن تتمنّى أن يولد لأُمّها صبيٌّ يخفّف وطأة العائلة عنها (أي عن أمّها): لقد قبلتْ ليانا الصبيّة ـ بكلمات ليانا الكاتبة عام ١٩٩٢ ـ أن تتحمّل شيئاً من الاضطهاد لكي توفّر على أمّها اضطهادها.

لكنّ فضل الأمّ على ليانا بدر كاتبةً لا يقتصرُ على مدِّ الأولى الثانيةَ بمشاعرِ التحدِّي والتضامن الأنثوي والحضّ على الكتابة فحسب، وإنّما يتجاوز ذلك كلّه إلى تقديم عيِّنةٍ من **الأسلوب الإبداعي** الذي ستختاره ابنتها بعد حين. وليانا بدر توحي في هذا الصدد بأنّ روايتها وقصصها قد انبثقت من الحكايات و«الخرّافيّات» التي كانت أُمّها ـ أسوةً بالعجائز والنساء الأُخريات ـ تقصّها عليها في ماضي الزمن. وقد اختلفت طبيعة تلك «الخرّافيّات» والحكايات باختلاف المراحل التي مرّت بها ليانا: فهي، في مرحلةٍ أولى، حكاياتٌ تتحدّث عن مآسي النساء الناتجة عن عقليّة الرجال المتخلّفة؛ وهي، في مرحلة عام ١٩٤٨ وبُعَيْدَها، حكاياتٌ تروي مآسي التهجير التي تعرّضتْ لها العائلاتُ الفلسطينيّة عقب نزوحها من فلسطين.

ولعلّ أوضح مثالٍ على تلازم مفهوم «الأمّ» في رأس الكاتبة العربيّة مع مفهومَيْ «ردّ الظلم» و«الكتابة الإبداعيّة» أن يكون ما ذكرته **منى حلمي** في شهادتها الغنيّة بالأفكار (ولاسيّما الخلافيّة). ذلك أنّ منى هي ابنة الدكتورة نوال السعداوي، الطبيبة، والروائيّة، والقصّاصة، والمدرَّبة على حمل السلاح، والمعارِضة

السياسيّة، والسجينة، والمحلّلة النسويّة، والمعادية للمدّ الإسلامي الأصولي، و ـ أخيراً لا آخراً ـ صاحبة ثلاث تجارب في الزواج نجحت منها واحدةٌ فحسب. إنَّ وجود أُمٍّ كهذه قد دفع بمنى الصبيّة في فترةٍ من فترات حياتها إلى التفكير في الاستغناء عنِ الكتابة، مبرِّرةً ذلك بقولها «ها إنَّ أُمّي تكتبُ وتخوضُ المعارك عني وعنها»!. لكنَّ فترة الاستغناء تلك ما لبثت أن اندثرت مفسحةً المكان لنقيضها: التفرُّغ للكتابة؛ فكأنَّ منى أرادت أن تؤكِّد من خلال انتقالها العسير من الشيء إلى نقيضه الحقيقةَ التالية: إنَّ نضال الأمّ وإبداعها الكتابي لا يُحبطان نضال البنت وإبداعها على المدى الطويل، وإنّما يحفّزانها ويمدّانها بعناصر التجربة والبيئة المساعدة.

٢ ـ **الوطن والسياسة**. تربط جميع الكاتبات العربيّات في «ندوة المرأة والإبداع» بين الفعل الإبداعي والوطن. فتؤكِّد **ديزي الأمير** أنَّ الكتابة عندها قد ارتبطت أوّلَ ما ارتبطت بعمليّة «الفطام» عن الوطن ـ وعن العائلة كذلك ـ داعيةً إيّانا إلى أن نتأمَّل في عنوان مجموعتها القصصيّة الأولى، وهو **البلدُ البعيدُ الذي تُحِبّ**، في إشارةٍ إلى العراق مسقطِ رأس الكاتبة. وتربط **رضوى عاشور**، بدورها، بين الكتابة والسياق السياسي التاريخي لمصر التي وُلِدت فيها. فهي تُصرِّح بأنّها وُلِدت عام ٤٦ في شقّة تُطلُّ على كوبري عبّاس الذي فتحته قوّاتُ الشرطة قبل ولادتها بثلاثة شهور على الطلبة المتظاهرين فحاصرتهم عليه بين نيرانها والماء. وتتابع رضوى عمليّة التساوق بين تاريخها الشخصي والإبداعي من جهة، وتاريخ مصر السياسي الثقافي من جهة ثانية: ففي العاشرة من عمرها «أعلن عبد النّاصر تأميم قناة السويس»؛ وأمّا المَدْرسة التي دخلتها في طفولتها فمَدْرَسةٌ فرنسيّة تنظر إلى «الفاطمات» المسلمات مثلها بدونيّة مقزِّزةٍ للنفس. وتُشدِّد **ليانا بدر** على الحضور الطاغي للقضيّة الفلسطينيّة في مجمل كتاباتها القصصيّة والروائيّة، مركِّزةً على النزوح عام ٤٨، وهزيمة ٦٧، وانطلاقة اليسار الفلسطيني، ومجازر الأردن عام ١٩٧٠، والاجتياح الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، والمنفى التونسي. وتُسلِّط **فوزيّة رشيد** الضوءَ على «تشويهات الحقبة النفطيّة» التي سادت مسقط رأسها الخليج، وعلى الجوْر الذي يُلحقه ما يُسمّى بالنظام العالمي الجديد على مجمل المنطقة العربيّة. وتحكي **نوال السعداوي** عن ظلم ذلك النظام وظلم «الشرعيّة الدوليّة»، وعن التضييق عليها إبّان الحكم النّاصري، وسجنها إبّان المرحلة الساداتيّة، ومحاولة احتوائها من قبل السلطة المصريّة الحاليّة بحجّة حمايتها من الثأر الأصولي الإسلامي عقب نشرها رواية سقوط الإمام. وبشاعريّةٍ عذبةٍ مبكيّةٍ إلى حدّ الإدماء، تحكي إرادة الجبّوري مأساة أفرادٍ عراقيّين كانوا يلتقون عند محطّة الباصّ، حتّى إذا اندلعت «عاصفة الصحراء» السيِّئة الصيت بدأوا بالتناقص. غير أنَّ «إرادة» تُلمع إلى أنَّ الحرب التي تطوي الأحبَّة وتهجِّر العصافير لا تمنع الحياةَ من الاستمرار ولا تمنع النساءَ من الحَمْلِ والأطفالَ من الولادة. ويبدو جليّاً ههنا ربط إرادة الجبّوري بين بقاء الوطن وبقاء المرأةِ، حاملةِ الخصب الآتي من تحت الأنقاض.



إرادة الجبّوري

إنَّ شهادات الكاتبات المبدعات تبدو، في هذا الصدد، من الأمور التي ليس بمكنةِ أيِّ ناقدٍ روائيٍّ أو قصصيّ أن يتجاهلها إن هو تعرَّض لإنتاجهنّ الإبداعي. ولعلَّ تلك الشهادات أن تقدِّم درساً إضافيّاً لأولئك النقّاد الذين لا ينفكّون عن دفن رؤوسهم في الرمال، محتكمين إلى «النصّ» الإبداعي وحده، متجاهلين مشاغل المبدعين والمبدعات السياسيّةَ والاجتماعيّةَ تحت وهم «سقوط الايديولوجيا» و«السياسة»؛ أو هم ـ في بعض الأحيان ـ متكاسلون عن اسكتشاف «معاني» بعض الرموز في ذلك النصّ الإبداعي؛ وهي معانٍ قد لا تجد في هذا النصّ وحده ما يُضيئها فينعكس الجهلُ بها سلباً على جماليّة النصّ الفنيّة ذاتها.

غنيٌّ عن البيان، خاتمةً لفقرتنا هذه، أنَّ «الوطن» إن كان يعني بالنسبة لشهادات الكاتبات «السياسةَ» بالدرجة الأولى، فإنَّه لا يقصر مفهوم السياسة على ممارسات القوى الامبرياليّة الخارجيّة ولا على ممارسات السلطات المحليّة العربيّة وحدها، وإنّما يتجاوز هذه وتلك في بعض الأحيان إلى نقد ممارسة الأحزاب الوطنيّة الثوريّة نفسها. وفي هذا الصدد لا مندوحة من لفت النظر إلى أهميّة شهادة **ليانا بدر**. فـ«ليانا» تتوقّف في شهادتها المكتوبة عند الحزب الماركسي الذي انتسبت إليه. ففي شهادتها ما يُبرزُ التباسَ علاقتها بذلك الحزب؛ فهو محرِّرٌ وقامِعٌ في الوقت ذاته: محرِّرٌ من حيث حمْلُهُ

القضيّة الوطنيّة في مواجهة طمس الهويّة الفلسطينيّة على يد الأبعدين والأقربين، ومن حيثُ إعانةُ المرأة الفلسطينيّة على الإفلاتِ من القيود «الأنثويّة» التي كبَّلها بها المجتمعُ العربيُّ عامّةً؛ وهو قامِعٌ من حيثُ عدم تحبيذه تدخُّلَ المرأة في حلِّ «الإشكالات العائليّة»، وإهمالُهُ لـ «لمسألة الاجتماعيّة»، وتعريضُه بحرّيّة الإدلاء بالرأي المغاير باعتبارها ـ حسب زعم ذلك الحزب ـ «حرّيّة بورجوازيّة»!

٣ ـ **الرجل**. تتّخذ كاتبتان على الأقلّ موقفاً من الرجل يتميّز بالاستبعاديّة الحادّة. فنوال السعداوي ومنى حلمي تجهران في غير مكان من مداخلتيْهما بكراهية الرجل إلى حدِّ النفور منه. ولا تقف «نوال» في نقدها عند حدود الرجل التقليدي الرجعي المحافظ، بل تتعدّاه إلى الزوج الأديب «الوطني» و«التقدّمي»؛ فتقول: «... ويحظى الرجل الأديب بزوجةٍ تطبخ طعامه وتغسلُ سراويله وتقدِّم له الشاي فيما هو جالسٌ يكتبُ قصّة حبِّه لامرأةٍ أخرى... وتحظى المرأة المبدعة بزوجٍ يكتئب إذا نجحت، ويزداد اكتئاباً بازدياد نجاحها... [و] أصبحتُ كلّما سمعتُ رجلاً يتغنّى بحبِّ الوطن أشكُّ في نواياه، فإذا ما تجاوز حبَّ الوطن إلى حبِّ الفلّاحين والعمّال تضاعَفَ الشكّ...». والسعداوي لا تتوخّى الحذر في إطلاق تعميماتها؛ فالرجال عندها هم «الرجل»، والأزواج «زوج»، والنساء «امرأة».

وتحذو منى حلمي حذوَ نوال السعداوي، فتشدّد على أنّ الكتابة نفسها لا تستقيم والرجلَ: فالأولى لا تتمّ إلّا بغياب الثاني، أو ـ بحسب كلماتها ـ «بيتٌ بلا رجل يساوي الكتابة أو امرأة تكتب؛ وبيتٌ فيه رجلٌ يساوي الطبيخ أو امرأة تطبخ»!. وعلى الرغم من أنّها تستدرك بأنّ موقفها ذاك ينتمي إلى عهد الطفولة، إلّا أنها تعود فتؤكّد أنّ مواقفها اللاحقة كانت تطويراً لـ «تشكّلها البسيط» ذاك.

وبالجزم والتعميم عينهما، تشنّ **فوزيّة رشيد** حربها على الأزواج، فتقول:

> **إنّ جميع الأزواج، دون استثناء، يطلبون امرأةً هادئةً، وناجحةً كربّةِ بيتٍ ومربيّة أطفالٍ، وقادرةً على أن تهيِّىء عشّ الزوجيّة كما تكون التهيئة في أفضل المطاعم وأفضل الفنادق.**

... علماً أنّ فوزيّة كانت قد استبعدت في مرحلة متقدّمة من شهادتها، أن تكون ثورتها موجّهة ضدّ الرجل، وإنّما هي موجّهة «ضدّ القوانين التي تضطهدنا معاً».

واللّافت للنظر أنّ الكاتبات الثلاث (نوال، ومنى، وفوزيّة)، ولاسيّما الأوليان، يريْن إلى الكتابة بوصفها بديلاً عن الرجل أو الزوج أو «الأنوثة» [بالمعنى الذكوري التقليدي]. وهكذا تكتب نوال ما يلي: «كان عليَّ أن أختارَ بين الأنوثة والكتابة، فاخترتُ الكتابة». وتكتب فوزيّة «الكتابة جعلتني أُطلّق كلّ الأشياء، دون استثناء، لأتزوّجها أو تتزوّجني... فأنا لم أعد أعرف أبداً أيّنا الفاعل وأيّنا المفعول به». ويبلغ فعل الكتابة مع «منى» درجةً جنسيّةً عالية، فيُصبح الرجلُ غير جدير بالحبّ إلّا إذا تحوّل إلى قصّة على الورق؛ بل إنّ القلم والجنس يتماهيان تماهياً كلّياً:

> **أكتبُ لأنّني حين أمسك بالقلم أُحسّ لذّةً غامرةً، متفرّدةً في رعشتها ودفئها. أكتبُ لأنّه حين يتعانق القلم والورقة تحدث لحظة إخْصَاب نادرة تهبني النشوة والكلمة، تمنحني أمومة دون الاضطرار لأن ألتحم بجسد رجل! (التشديد منّي).**

واللّافتُ للنظر كذلك أنّ الرجل يتماهى ـ عند بعض الكاتبات الشاهدات ـ مع السلطة الدينيّة. غير أنّ ذلك التماهي كامن في أكثر حالاته؛ أو أنّه لا يظهر بكامل تجلّياته إلّا عند **نوال السعداوي**. فالسلطة الدينيّة هي الحاثّةُ الأولى على مبدأ «التفاني» و«الوفاء الزوجي» (الذي لا يُطلب ـ حسب «السعداوي» ـ إلّا من الرجل!)؛ بل إنّ الدين في نصوصه الأولى ذاتها ـ ودائماً حسب السعداوي ـ حليفٌ للرجل:

> **... إنّ جنّة عدن كانت تبدو لي بعيدةَ المنال؛ ومزاياها تخصّ الرجال، وأولاها الحوريّات الصغيرات العذراوات البيضاوات...**

وليس صدفةً أن تذكر لنا أنّها رأت نفسها، في حلمٍ من أحلامها، وقد أصبحت نبيّةً، وهو ما أثار غضب جدّتها. ذلك أنّ السعداوي تلمع في ذكرها حلمَها ذاك إلى أن المؤسّسة الدينيّة مؤسّسة جنسوية (sexist) بالضرورة ورجّاليّة (androcentric) بالضرورة كذلك. وذِكْرُ «النّبيّة» أصيلٌ في تُراثِ الحركةِ النسائية العالمية، أو هو أصيلٌ في ذلك الشقّ من التراث الذي ينادي بالنظر إلى التوراة والإنجيل بوصفهما كتابيْن نصيريْن للمرأة في بعض جوانبها (راجع إسهامات Elisabeth Fiorenza و Rosemary Reuther).

غير أنّ إحجام معظم الكاتبات الشاهدات عن التطرّق إلى أثر الدين في شخصياتهنّ وإبداعهنّ مفهومٌ ـ بالنظر إلى بنية المجتمع العربي ـ وإنْ كان غير مُبرَّر. فليس بوسع الحركة النسائيّة العربيّة أن تترك الدين في أيدي الرجال وحدهم، إلّا إذا استنتجت النساءُ العربيّات أنّ الإسلام هو الذي استثناهنّ من فضائه وأنهنّ لن يكنّ ـ بالتالي ـ قادرات على أن يمارسن الاجتهاد النسوي الذي مارسته بعضُ الكاتبات التقدّميّات في الغرب (الولايات المتحدة، أميركا اللاتينيّة، ...) في عملهن على النصّ التوراتي والإنجيلي. غير أنّ مثل ذلك الاستثناء ـ إنْ صحّ ـ لا ينبغي هو الآخر أن يحبط مثل

ذلك العمل. ويحضرني في هذا الصدد قول «كارول كرايست»:

إنّ الأشخاص الذين لا «يؤمنون بالله» أو لا يسهمون في البنية المؤسساتيّة للدين البطريركي قد لا يكونون هم أيضاً أحراراً من سطوة الرمزيّة التي يمتلكها الإله الأب. ذلك أنّ أثر الرمز لا يعتمد على الموافقة العقليّة، لأنّ الرمز يعمل أيضاً على مستويات نفسيّة تتعدّى العقل... وليس بمكنة المرء أن يرفض الأنظمة الرمزيّة، وإنّما ينبغي عليه أن يستبدلها. ذلك أنّ العقل الإنساني، بغياب عمليّة الاستبدال تلك، سيلجأ حكماً إلى البنى المألوفة [البطريركيّة المحافظة] لديه في ساعات الأزمة والحيرة والهزيمة.[1]

والحقّ أنّ تعمُّق النساء العربيّات في العمل على النصّ الإسلامي، دراسةً وتأريخاً، قد غدا اليوم هدفاً رئيسيّاً مع استفحال الحركة الأصوليّة ومحاولتها احتكار مخيّلتنا وماضينا لصالح تأويلاتها المتطرّفة.

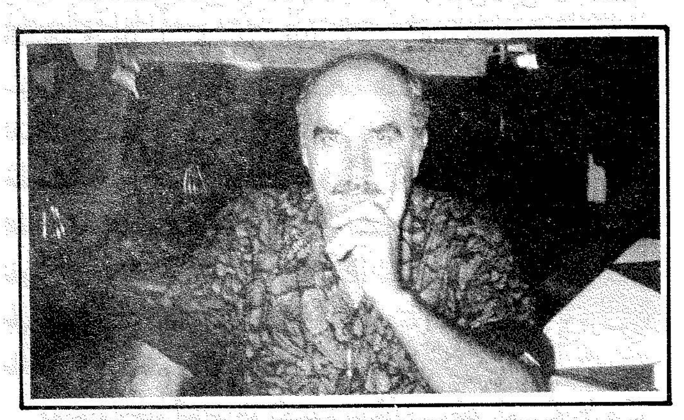
* * *

في ختام ملاحظاتي عن الشهادات لا بدّ من التنويه بشهادة عروسيّة النالوتي التي لا ترتكز إلى المحاور التي ذكرنا وإنّما تختصّ بالحديث عن ألم الكتابة. فشهادتها تنطلق من جوّانيّة حميمة تعكسها عباراتُها المكثّفة والمنهكة جهداً. في شهادتها تقترب «عروسيّة» من حافّة البَوْح باستحالة الكتابة عن الكتابة لما فيها من «روعة» و«عويل» و«عواء» و«جَلْدٍ» و«هواجس». وفيها تؤكّد عروسيّة على أنّ الكتابة هي في الأساس سعيٌ إلى الإمساك ببعض «البوارق الهاربة» وإسكانِها «جنانَ الكَلِم» بغضّ النظر عن توقِ الكاتبة/الكاتب إلى تخليد تلك البوارق، وهو تخليدٌ قد لا يعدو أن يكون وهماً من الأوهام.

٣ - الأبحاث. اتّسمت معظم الأبحاث التي قُدِّمت للندوة بالجدِّيّة وبطرح الأمور من منظور تاريخي، وإن غلب هذا المنظور أحياناً على الجانب النقدي النصّيّ الإبداعي. ولا بدّ هنا من التنويه بأبحاث الدكتورة زينات بيطار، والدكتورة ريتا عَوَض (ولاسيّما في أقسامه الأولى التي تتحدّث فيها عن الإبداع بوصفه عملاً يُنتَج من ضمن التقاليد الأدبيّة، بغضّ النظر عن كون المبدع رجلاً أم امرأة)، وجورج طرابيشي (الواضح السلس الذي يُقدِّم أحكاماً قاسية، لكنّها موثّقة توثيقاً مدهشاً بحسب منطق «من فمكم أيّها الكتّاب أدينكم»!)، والدكتورة اعتدال عثمان، والدكتور عفيف فرّاج (التأريخي والنقدي في الوقت ذاته)، ورشيدة بن مسعود.



د. زينات بيطار



د. عفيف فرّاج



د. اعتدال عثمان

ولا يَسمح المجال لذكر مثالب الأبحاث جميعها. ولهذا، فإنّي سأكتفي بملاحظات سريعة عن بعض الأبحاث التي لم ننشرها ههنا. لقد لفتت نظري، مثلاً، إشارات اعتدال عثمان المميَّزة إلى حقائق ثلاث: ١ - انّ خصوصيّة الوعي النسائي ليستْ أمراً تحتكره المرأة المثقّفة؛ ٢ - انّ بعض الكتابات النسائيّة ليست سوى نسخة عن العالم الذي تُقهر فيه المرأة؛ ٣ - انّ بعض الكتابات الرجاليّة ترفض

(١) «لماذا تحتاج النساء إلى إلهة؟»، بقلم Carol Christ، في كتاب **A Reader in Feminist Knowledge**, ed. Sneja Gunew (London and New York: Routledge, 1991, p. 291).

شروط الوجود المحدَّدة سلفاً فتقترب، بالتالي، من الكتابات النسائيّة ذات «الوعي المُدرك». أمَّا ركيزة بحث «اعتدال» فهي أنَّ الكاتبات اللاتي تناولتهنَّ (وأعني السعداوي، وأليفة رفعت، ولطيفة الزيَّات) يلجأن إلى تفجير «المسكوت عنه» وذلك من خلال «عالمهنّ التخييلي الذي يُضحي هو الوجود الحقيقي»، في حين «تتوارى سلطة الواقع في الخلفيّة».

أمَّا رشيدة بن مسعود فتطرح في مقدّمة بحثها مقولاتٍ جديرةً ببحثٍ لاحق أشدّ استفاضة. فهي تلمع، مثلاً، إلى أنَّ الكتابة النسائيّة قد تكون تصعيداً لدور الأمومة عند النساء، أو نوعاً من تسامي دوافعنّ الجنسيّة. وتشير كذلك ـ وإشارتها بالغة الأهميّة وقمينةٌ بأن تُفصَّل وتُبرَّر في بحثٍ تالٍ هي الأخرى ـ إلى أنَّ الكتابة النسائيّة في المغرب ضعيفة بالمقارنة مع نظيرتها في مصر، طارحة سببين لذلك هما: ١ ـ ضعف المساهمة النسائيّة المغربيّة في بدايات المسألة النسائيّة في المغرب (أي إبَّان ظهور الحركة الوطنيّة)، وهو ضعفٌ يعكس تقديم «السياسي» على «الثقافي» في برامج روَّاد الحركة الوطنيّة المغربيّة؛ و٢ ـ انَّ اللقاءَ مع الغرب لم يُحدث «في نفوس المغاربة ـ خاصّة المثقفين ـ تلك الصدمة الحضاريّة التي عانى منها المصريُّون»، فأفرزت (أي تلك الصدمة) من بين هؤلاء «رموزاً طلائعيّة» لا نجدها في المغرب.

مداخلة رجاء أبو غزالة تكشف لنا أنَّ القاصّة العربيّة الأردنيّة لم تستطع قتل «ملاك البيت» وبقيت في إطار تقليد الرجل و«إتقان المعايير الموضوعة»، وإن نجحت في القفز فوق «صور المهنة التاريخيّة للزوجة والأمّ» وفوق «المهنة الظرفيّة» كالعمل الوظيفي؛ ومن أمثلتها على ذلك النجاح نتاج تيريز حدَّاد وهند أبي الشعر. والمميَّز في بحث «رجاء» تطرّقها في نهاية بحثها إلى تجربتها في كتابة القصّة القصيرة كجزء من تجارب الأخريات، وتتحدَّث عن مراحل ثلاث مرَّت بها: هي مرحلة بيروت الحرّيّة، ومرحلة جدّة المضيّقة، ومرحلة عمَّان الأكاديميّة والمواجهة والنضوج.

بحث هند أبي الشعر كان في دور المرأة الإبداعي في الفنّ التشكيلي الأردني، وهو بحث يورد إضاءات ضروريّة لفهم بعض الظواهر الفنّيّة، أهمّها: عدم إغفال ترابط الحركة التشكيليّة الأردنيّة مع الحركة التشكيليّة العربيّة، وحضور المرأة المبكّر في هذه الحركة، ودور الأردن الهام جغرافيّاً وتراثيّاً، وتأثُّر الفنَّانين الأردنيّين بالنماذج الفرعونيّة والسومريّة والبابليّة لكونهم قد تلقُّوا العلم في بغداد والقاهرة، وتأثُّرهم كذلك بمجريات القضيّة الفلسطينيّة. ثمَّ تعرض «هند» مراحل الحركة التشكيليّة في الأردن فإذا هي أربع: مرحلة التأسيس مع الفنَّان اللبناني عمر الأنسي الذي قدم إلى الأردن عام ١٩٢٣؛ ومرحلة التشكّل (١٩٤٨ ـ ١٩٧٠) وهي التي غلبت عليها ظاهرة المعارض الجماعيّة وأغلبها لهواةٍ غير محترفين؛ و«المرحلة الأكاديميّة» من منتصف الستّينات حتّى نهاية السبعينات، وهي مرحلة شهدت اهتماماً بارزاً بالدراسة الأكاديميّة الفنّيّة في إيطاليا وألمانيا تحديداً؛ ومرحلة «ظهور الخصوصيّة التشكيليّة المحلّيّة»، (مطلع الثمانينات إلى اليوم). ثمَّ تتطرَّق رجاء إلى الجانب الفني من تجربة المرأة الإبداعيّة فتبحث في محاور أهمّها: مدى تطوير الفنّانة الأردنيّة للخامات (تطويع منى السعودي للحجر في إعلاء قيم المرأة، واستخدام سامية الزرو للنسيج المطرّز لتأكيد الهويّة الوطنيّة، . . .)؛ واستفادة الفنّانة الأردنيّة من عناصر البيئة والفن الشعبي؛ والحداثة والتجريب.

وتقدِّم سميرة خوري ملاحظاتٍ هامَّةً تتعلَّق بصورة المرأة في الدراما الأردنيّة (مسرحاً وتلفزةً). فترى أنَّها مُنمَّطةٌ لتكون رمزاً لشيء (الأرض، الوطن، . . .) بدل أن تكون «كائناً دراميّاً بالمعنى الواقعي للكائن الإنساني بكلّ ما فيه من ضعفٍ وقوّةٍ، وجبنٍ وشجاعة، . . .». بل إنَّ النماذج النسائيّة الموجودة في عالم الواقع التي تناقض تلك الصورة المنمّطة لا تلبث حين تُترجم إلى نصٍّ دراميٍّ أن تتحوَّل إلى «نموذجٍ متسلّطٍ في مواجهة زوجٍ خانعٍ ضعيف»؛ وهو ما ترى «سميرة» أنّه انعكاسٌ للخيال المتخلّف السائد في عالم الواقع، خيالٌ يلخّصه تعبير «رَكِبْتُهُ»!

لكنَّ الباحثة ترى كذلك أنَّ هناك بعض الكتّاب الأردنيّين (كوليد سيف) الذين نجحوا في تجاوز الأفكار الموروثة في أعمالهم الدراميّة، وهي أفكارٌ تلخّصها خوري في الخيارَيْن التاليَيْن: المرأة إمَّا ملاكٌ يتعذَّب أو شيطانٌ يُعذِّب. غير أنَّ دعوةَ الباحثةِ المرأةَ العربيّةَ ـ ولاسيّما المبدعة ـ إلى الكتابة «لتصويب صورة المرأة وتقديمها بصورة واقعيّة» تتناسى (أي الدَّعْوةُ) احتمال أن تكون المرأةُ العربيّة نفسُها قد ذوّتت (internalize) اضطهادَها؛ فسميرة خوري تُسقط إمكانيّة أن تتبنَّى المرأة العربيّة دونيَّتها التي فَرَضَتْها عليها المنظومةُ الرجاليّة، فتتبنَّى هذه المرأة قيم المجتمع التقليدي، متّخذة منها جميعها مبدأً هادياً، معوِّقة ـ بدل أن تكون مطوِّرة ـ عمليّة تطوُّر المرأة.

أتوقَّف عند هذا الحدّ من الشهادات والمداخلات والأبحاث، مشدِّداً على ما كنتُ قد شدَّدتُ عليه في كلامي على «المؤتمر الثاني للكتّاب اللبنانيّين» في مجلّة الآداب (عدد ٤/٥، ١٩٩٢)، وهو ضرورة قيام حوار جدّي في مضمون الندوات اللاحقة وفي شكلها (تطويراً لمبدأ ما يمكن تسميته، تجاوزاً، بـ«سوسيولوجيا المؤتمرات»)، بعيداً عن الأحكام الجاهزة والرواسم المملّة.

الرواية والمرأة: النشأة والتطوّر

جورج طرابيشي

لم يعرف العرب قبل القرن العشرين الرواية. فقد كان لا بدّ من صدمة اللقاء بالغرب ليعرفوا بوجود هذا النوع الأدبي. ولكن الانتقال من المعرفة إلى الممارسة كان يقتضي، علاوة على عامل التماسّ الخارجي هذا، شرطاً داخليّاً، أو جملة تطوُّرات مباطنة مثَّلت بالنسبة إلى المجتمع الغربي شبه ثورة كوبرنيكيّة مازالت مستمرَّة إلى اليوم، وإنْ بإيقاع متسارع أو متباطئ تبعاً للظرف التاريخي، ولاسيَّما السياسي.

ما هذه الثورة الكوبرنيكيّة؟ إنَّها باختصار شديد، وبلغة شبه برقيّة، الانتقال:

أوّلاً ـ من حضارة التمركز على الله إلى حضارة التمركز على الإنسان.

ثانياً ـ من حضارة الجماعة إلى حضارة الفرد.

ثالثاً ـ من حضارة الرجل إلى حضارة الكائن الإنساني بشقَّيه الرجل والمرأة.

رابعاً ـ من حضارة الشعر إلى حضارة النثر، وبالتالي من حضارة العقل التركيبي إلى حضارة العقل التحليلي.

خامساً ـ من حضارة اللغة المقولبة، العابرة للأفراد، الجاهزة، المسجَّعة، إلى حضارة اللغة المفرَّدة، المذوّتة، المتنوِّعة بتنوُّع الأفراد والمتوتِّرة بنبض الذاتيّة. وبكلمة أخرى، الانتقال من حضارة اللغةِ التي تكتبُ كاتبَها، إلى حضارة اللغةِ التي يكتبها كاتبُها.

سادساً ـ من حضارة اليقين إلى حضارة الشكّ، من حضارة المجتمع الذي يعتقد أنّه يملك الأجوبة كافَّةً، إلى حضارة المجتمع الذي يطرح الأسئلة ويعيد النظر في جميع الأجوبة. وبعبارة أخرى، الانتقالُ من حضارة المطلق إلى حضارة النسبي، على اعتبار أنّه لا مطلقَ سوى النسبي.

سابعاً ـ من حضارة ثوابت المكان، الذي لا مبدأ له سوى التكرار، إلى حضارة متغيِّرات الزمان الذي هو كالنهر الذي لا يمرّ فيه أبداً المارّ نفسه؛ أي في التحليل الأخير الانتقال من التصوُّر الدائري للتاريخ إلى التصوُّر التقدّمي. وعلى حدّ تعبير «شبنغلر» الرمزي، الانتقال من حضارة الدائرة إلى حضارة السهم.

وبديهيٌّ أنّه لا يتّسع هنا المجال على الإطلاق للدخول في تفاصيل هذه الثورة الكوبرنيكيّة، وفي الشروط التاريخيّة التي تحكّمت بمسارها في السياق العربي، وعلى الأخصّ تلك الشروط التي اقتضت أن تبقى هذه الثورة **ثورة ناقصة**، مطروحة باستمرار على جدول أعمال التاريخ العربي، تنوء بحملها لا النخبُ الحاكمةُ وحدها، بل حتّى تلك المنتجةُ للايديولوجيا النهضويّة التي هي الانتلجانسيا العربيّة؛ وقد كانت هذه ولاتزال تدّعي لنفسها صفة الشموليّة والجذريّة، وإن تكن مواقفُها موسومةً منذ بدأ عصر النهضة وإلى اليوم، بسمة الجزئيّة والوسطيّة والتسوويّة.

ومادمنا بصدد الحديث عن الرواية والمرأة، فمن الواضح أنَّ ما يهمّنا من برنامج تلك الثورة الكوبرنيكيّة هو البندُ الثالث الذي كان يقتضي، لا إعادة اكتشاف حقوق الإنسان في مواجهة حقوق الله، أو إعادة اكتشاف حقوق الفرد في قبالة حقوق الجماعة فحسب، بل كذلك إعادة اكتشاف وجود المرأة وحقوق المرأة في إطار مجتمع لم يكن يقرّ بالوجود وبحقِ الوجود إلّا للرجل وحده.

وبالفعل، وفي مجتمع كالمجتمع العربي في القرن التاسع عشر، حكم نصفُه على نصفِه الآخر بالعزلة التامَّة ضمن جدران «الحريم» وألغى وجودَ المرأة من حياته العامَّة إلغاءً تامّاً وقلّص هذا الوجودَ إلى أدنى حدٍّ يُمكن تصوُّره في مضمار الحياة الخاصّة، ما كان للرواية ـ حتّى ولو كفنٍ مستورد ـ أن ترى النور.

وبمعنى من المعاني فقد كان رائد النسويّة العربيّة قاسم أمين (١٨٦٣ ـ ١٩٠٣) هو من مهَّد الأرض، نظريّاً، لظهور الرواية العربيّة. فكتاباه عن المرأة (**تحرير المرأة**، ١٨٩٩، **والمرأة الجديدة**، ١٩٠٠) اللذان كرّسا حقَّها في الوجود وطالبا لها بحقِّها في مساواة الرجل، هما اللذان رشّحاها أيضاً لأن تكون «بطلة» بالمعنى الروائي للكلمة.

وليس من قبيل المصادفة، من هذا المنظور، أن تكون أوّل رواية عربيّة استأهلت هذا الوصف فنيّاً، قد حملت كعنوانٍ لها اسم امرأة ـ نقصد رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل (١٩١٢).

وغيابُ المرأة عن الحياة العامّة للمجتمع العربي هو وحده الذي يمكن أن يفسِّر ذلك الرواجَ الذي عرفته رواياتُ المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) التي ما هي في حقيقتها إلّا ترجمةٌ ـ فاسدة أصلاً ـ لروايات فرنسيّة ذات طابع عاطفي مسرف (**الفضيلة**، **بول وفرجيني**

لبرناردان دي سان بيير، و**ماجدولين = تحت ظلال الزيزفون** لألفونس كار). فقصص الحبّ المنفلوطيّة التي أسالت - ولاتزال تسيل - دموعَ عشرات الألوف من المراهقين العرب ما كان لها أن تتحدَّثَ عن علاقةِ الحبِّ إلّا بالاستعارة من حضارة مُخارجة.

وذلك كان الشأن أيضاً مع أوّلِ روائيٍّ عربيٍّ مكرَّسٍ بهذه الصفة: ابراهيم عبد القادر المازني مؤلِّف رواية **ابراهيم الكاتب** (١٩٢٥ - ١٩٣١). وقصّة تأليف هذه الرواية لا تخلو من طرافة ومن دلالة من وجهة النظر التي تعنينا هنا. فقد زعم المازني، كما جاء في مقدّمة الرواية، أنّه أراد أن يكتب روايةً «مصريّة»، أي روايةً تختلف مضموناً وأسلوباً عن الرواية الغربيّة: ذلك أنَّ «الظنَّ بأنَّ الرواية ينبغي أن تكون على نسق الرواية الغربية خطأ، فإنَّ لكلِّ أمَّة خصائصَ حياتها»؛ والمحور الأساسي الذي تدور عليه الرواية الغربيّة هو عاطفة الحبّ، والحال أنَّ الحبَّ لا يستغرق، في رأي المازني، الحياة الإنسانيّة كلّها، لأنَّ معين هذه الأخيرة أخصبُ وأكثر تنوُّعاً من أن يمكن حصره بالعلاقة بين الرجل والمرأة وحدها. يقول: «من الذي زعم أنَّ كلَّ روايةٍ يجب أن تدور على هذه العاطفة وحدها، وأن يكون الحبُّ قوامَها وقطبَ الرحى فيها؟ أليس للناس في هذه الدنيا من عملٍ غير الحبّ أو مسعى غير فوز المرأة برجلٍ أو رجل بامرأة؟ إنَّ هذا القصد هستيريا لا أكثر ولا أقلّ».

والجدير بالذكر أنَّ المازني كان، في رأيه هذا، يردّ على رئيس حزب الأحرار الدستوريِّين الذي لم يكن أحداً آخر سوى مؤلِّف رواية زينب، أي محمد حسين هيكل الذي كان نشر في حينه (١٩٣٠) - بالاشتراك مع محمد عبد الله عنّات - سلسلة مقالاتٍ أرجَعَ فيها ضعفَ فنّ الرواية في الأدب العربي إلى غياب المرأة، وبالتالي الحبّ، عن الحياة العربيّة.

والمفارقة أنَّ المازني، **الذي أراد أن يكتب رواية «مصريّة»**، أي على حدِّ تعريفه بالذات رواية **لا يدور موضوعها حول الحبّ** ولا حول العلاقة بين الرجل والمرأة، **لم يكتب في نهاية المطاف سوى رواية لا موضوعَ لها تدور عليه سوى الحبّ**، ولا شيء آخر سوى الحبّ باعتباره الرابط الذي لا رابط غيره يجمع بين الرجل والمرأة. بل إنَّ المفارقة التي اقتاد المازني نفسه إليها تتخطّى هذا الحدّ: فالحبُّ الذي يدور عليه موضوع رواية **ابراهيم الكاتب** حبٌّ غريبٌ من نوعه، ليس «غربياً» ولا «مصرياً»، بل هو أقربُ إلى الحالة السيكوباتيّة؛ إذ إنَّ السؤال الذي يطرحه بطلُ الرواية على نفسه وعلينا ويحاول أن يجيب عنه بالممارسة الشخصيّة هو: هل يمكن للرجل أن يحبَّ ثلاثَ نساءٍ في وقتٍ واحد؟ فابراهيم الكاتب ينتقل، كالفراشة، وبسرعة زمنيّة قياسيّة لا تتعدّى الأسابيعَ، من حبِّ الممرِّضة «ماري» إلى حبِّ ابنة خالته الدلُّوعة «شوشو» إلى حبِّ المرأة اللعوب «ليلى»، لينتهي به المطاف إلى الزواج من رابعة هي أقرب النساء صورةً إلى أمِّه.

ولكن من أين جاء المازني بكلِّ هؤلاء النساء؟ إنّ الإجابة قد تكون سهلة بالنسبة إلى ابنة الخالة الدلُّوعة «شوشو»: فهي، علاوة على أنَّها قريبةٌ مباشرةٌ له، وذاتُ انتماءٍ ارستقراطي، تتقنُ الفرنسيّة وتطالع بها مؤلَّفاتِ موباسان وألفونس دوديه وتولستوي وجورج برنارد شو وحتّى سيغموند فرويد. كما قد تكون الإجابة سهلة بالنسبة إلى الممرِّضة «ماري» نظراً إلى أنَّ انتماءها الديني إلى الأقليّة المسيحيّة في مصر كان يتيح لها فُرَصاً للارتقاء الاجتماعي وللسبق إلى اختراق ميادين العمل. ولكن الإجابة تبدو أصعب من ذلك بكثير بالنسبة إلى ثالثةِ معشوقاتِ ابراهيم الكاتب، الغانية اللعوب «ليلى» التي كانت نصيرةً للحبِّ الحرّ ولا تتردَّد في ممارسته على ظهر زورق في عرض النيل أو في أحضان الطبيعة على مرأى قريب من نزلاء أحد الفنادق الفخمة في الأقصر. فمن أين جاء المازني ببطلته هذه في زمن كان فيه المجتمع المصري على انغلاقه الاجتماعي الذي نعرف وعلى مقاطعته للاختلاط بين الجنسين وعلى شجبه لمبدئه بالذات في العشرينات من هذا القرن؟

إنَّ ما فعله المازني، بكلِّ بساطة، هو أنَّه سرق هذه الشخصيّة الأدبيّة سرقةً. سرقها من رواية الكاتب الروسي ارتز يباشيف: **سانين أو ابن الطبيعة**، وهي رواية أصابت في حينه (١٩٠٧) شهرةً وكان لها وقعُ الفضيحة حين تُرجمت إلى الألمانيّة والانكليزيّة بالنظر إلى دفاعها الحارّ و«التطبيقي» عن مبدأ الحبِّ الحرّ. والجدير بالذكر أنَّ الفصل الذي ترجمه المازني ترجمةً حرفيّةً من رواية **سانين** وضمّه إلى فصول رواية **ابراهيم الكاتب** كما لو أنّه من تأليفه، هو على وجه التحديد ذلك الفصل الذي يصف مشهدَ العلاقة الغراميّة اللاهبة بين ابراهيم الكاتب وليلى في عرض النيل كما لو أنَّهما في عرض الفولغا أو النيفا(*).

لقد تواقتت مع **ابراهيم الكاتب**، في الصدور، **عودة الروح** (١٩٣٣) لتوفيق الحكيم. وهذه الرواية الأخيرة أهمّ من سابقتها بما لا يقاس، مبنىً ومعنىً. وهي، بحقِّ المعنى، رواية تأسيسيّة. فمن قبلها لم يكن ثمّة وجودٌ لرواية عربيّة، ومن بعدها لم يعد في مستطاع أيِّ كاتب عربي أن يتصدّى لكتابة رواية بدون أن يأخذ في اعتباره ما تمثّله من إنجاز. ومن وجهة النظر التي تعنينا هنا نراها تقدّم عن المرأة وجهين ستكون لهما استمراريّتها الدائمة في الرواية العربيّة اللاحقة. **فالمرأة في عودة الروح واحدةٌ من اثنتين: إمّا أمٌّ وإمّا شبحٌ**

(*) قد يكون من المفيد أن نذكر أنَّ المازني هو الذي ترجم في خاتمة المطاف إلى العربيّة رواية سانين كاملة - نقلاً عن الانكليزيّة - ونشرها بعنوان ابن الطبيعة.

امرأة. والصورة التي يرسمها لأمّهِ بطلُ الرواية محسن ـ وهو ناطق شبه رسمي بلسان توفيق الحكيم بالنظر إلى أنّ **عودة الروح** هي، نموذجيًّا، روايةُ سيرةٍ ذاتيّة ـ هي صورةٌ بالغة الدّمامة. فنحن أمام نموذج مكتمل لما تسمِّيه أدبيّات التحليل النفسي بالأمّ الفالوسيّة. ومن خلال هجاء المرأة هذا حتّى في صورتها كأمٍّ أرسى توفيق الحكيم مداميك ثابتةً للنزعة المعادية للمرأة في الرواية العربيّة. وقد كان توفيق الحكيم يعرِّف نفسه بأنّه عدوُّ المرأة. والكثرة الكثيرة من مسرحيّاته ورواياته وقصصه لا موضوعَ لها سوى المرأة باعتبارها وجهاً بشعاً. وهذا الوصف لا ينطبق على البطلة النسويّة الثانية في **عودة الروح**، وهي سنيّة ـ أو سوسو ـ التي يعشقها الفتى محسن من وراء غلالة أوهامه وأحلامه. ولكنّنا هنا لسنا أمام امرأة، بل أمام شبحِ امرأة. وصفتها الشَّبَحيّة هذه هي التي جعلتها بمنجى من تلك الكراهية والعدائيّة التي درج «الحكيم» على معاملة المرأة بها من حيث هي موجودٌ حيّ. أفليس الحكيم هو القائل في كتابة **تحت شمس الفكر**:

> إنَّ عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع مادمت أخشى منه... إنَّ عداوتي ليست إلّا دفاعاً عن نفسي. فلو أنَّ المرأة تمثالٌ من الفضّة فوق مكتبي، أو باقة من الزهر في حجرتي، أو أسطوانة موسيقيّة أُنطقها وأُسكتها بإرادتي، لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدّهما حدّ. ولكنها للأسف شيءٌ يتكلّم ويتحرّك.

والواقع أنّنا إذا أخذنا بعين الاعتبار درجةَ التطوُّر التي كان عليها المجتمعُ المصري في الثلاثينات من هذا القرن فلن ندهش إلى هذا الحدّ للكينونة الشبحيّة للمرأة في **عودة الروح** وفي أعمالٍ أدبيّةٍ عربيّةٍ كثيرةٍ لاحقة. فكيف كان للمرأة الغائبة عن المجتمع أن تحضر في الرواية؟ وهكذا، وكما اضطرّ المازني إلى استيراد بطلته ليلى عن طريق السرقة الأدبيّة المباشرة، فإنّه لم يكن أمام الحكيمِ مناصٌ من أن يجعل انتماء بطلته سنيّة إلى الطبقة الأرستقراطيّة المصريّة التي كانت يومئذ هي الطبقة الاجتماعيّة الوحيدة التي تسمح بالاختلاط بين الجنسين. ولكن سنيّة، مثلها مثل الطبقة التي تنتمي إليها، كانت مغرَّبة عن مجتمعها وعن ثقافتها بحكم تنشئتها الغربيّة: فقد كانت تعزف على البيانو وتتكلّم الفرنسية بطلاقة ولا تحلف إلّا بأسماء لامارتين أو موپاسان. وبكلمة واحدة، فقد كانت نموذجاً متجسِّداً للتفرنج في رواية أرادت نفسها وطنيّةً في المقام الأوّل.

وفي رواية تالية، يمكن أن تعدّ تأسيسيّة هي الأخرى لأنّها قدّمت نموذجاً مبكّراً لما يمكن أن نسمِّيه رواية الأنتروبولوجيا الحضاريّة ـ أي الرواية التي يدور موضوعها حول علاقات الشرق بالغرب ـ يطارد بطل توفيق الحكيم ـ وهو دوماً الفتى محسن ـ شبحَ المرأة إلى عاصمة النور والمرأة: باريس. ففي **عصفور من الشرق** (١٩٣٨) يتولّه الفتى الشرقي بحبِّ سوزي ديبون.

إنَّ الفرع الروائي الذي دشّنه توفيق الحكيم في **عصفور من الشرق** أعطى في وقت لاحق ثماراً كثيرة ربّما كانت هي أشهى ما أعطته شجرةُ الرواية العربيّة. وما من أحد لا يعرف اليوم رواية الطيِّب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال**. ولكن ما من روائي عربي إلّا وأدلى بدلوه، في الواقع، في بئر الأنتروبولوجيا الحضاريّة. وحسبنا هنا أن نذكر، على سبيل التمثيل لا الحصر، رواية **الساخن والبارد** لفتحي غانم، **وقصة حبّ مجوسيّة** لعبد الرحمن منيف، **والحيّ اللاتيني** لسهيل إدريس، **والربيع والخريف** لحنّا مينه. وفي جميع هذه الروايات، التي تطرح من زوايا مختلفة مسألة علاقات الشرق بالغرب، تنزع الإشكاليّةُ الحضاريّة إلى أن تتلبَّس طابعاً جنسيّاً صريحاً. فالبطل الروائي العربي، الذي افتقد المرأةَ في مجتمعه ولم يعانق منها ـ عندما كان يعانقها ـ سوى شبحها، لم يرَ أملاً في الغرب سوى المرأة الغربيّة. ولمّا كان سليلَ مجتمعٍ يُعاني من صدمةٍ حضاريّةٍ، أو ممّا يمكن أن نسمِّيه جرحاً نرجسيّاً أنتروبولوجيّاً هو جرحُ المجتمع الشرقي الذي اكتشف نفسه متأخِّراً في مرآة الغرب المتقدِّم، فقد طاب له أن يغطس حتّى أذنيه في لعبة تجنيس العلاقات الحضاريّة. فالبطل الروائي الشرقي، المكتوي بنار عقدة الخصاء الحضاري، كان يسيراً عليه أن يوهم نفسه بأنّه لو «ركب» المرأة الغربيّة فقد ركب الغرب بأسره. وعلى هذا النحو، وتماماً كما فعل مصطفى سعيد بطل **موسم الهجرة إلى الشمال**، فقد حوَّل فراشه إلى ساحة حرب حضاريّة. وعلى هذا النحو أيضاً تحوَّلت «الرجولة»، منسوبةً إلى الشرق، إلى سلاح، وتحوَّلت «الأُنوثة»، منسوبةً إلى الغرب، إلى جرح، وتحوّل فعل الحبِّ إلى فعل انتقام. وبدلاً من أن يكون «الليبيدو» طاقةً للحبِّ كما عند فرويد، أو طاقة للحياة كما عند يونغ، تكشَّف عن أنّه طاقةٌ للكره والموت والتدمير: فهو مبعوث ثاناتوس (Thanatos) وليس رسول إيروس (Eros).

ولا ريبَ أنَّ «العُمْلة النادرة» التي كانت المرأة ـ ولاتزال ـ تمثِّلها في تداول المجتمع العربي هي التي ساعدت على رفعها إلى مصاف الرمز ـ وبالضربة نفسها على تشييئها. وهنا أيضاً يعود فضل التأسيس إلى توفيق الحكيم. فثمّة أسطورة ـ ساعد هو على رواجها ـ مُفادها أنَّ «سنيّة»، أو «سوسو» بالرطانة المتفرنجة، هي رمزٌ لمصر. ولكن إذا كانت بطلة **عودة الروح** هذه ترفل في عالمٍ من الحرير الصناعي الذي يحمل فيه كلُّ شيء دمغةَ الاستيراد الأجنبي، فإنَّ نجيب محفوظ بالمقابل قد أحسن تطوير هذا الرمز عندما استعاض في الكناية عن مصر في روايته **ميرامار** (١٩٦٧) عن «سنيّة» بـ «زهرة»: أي «ببنت بلد» أو فلّاحة أُمِّيَّة طردها شقاءُ الريف إلى المدينة حيث «الحبّ والتعلُّم والنظافة والأمل». بيد أنَّ المغالاة في التوظيف

الرمزي للمرأة كانت تنطوي منذ البداية، كما هي الحال في كلّ عملية ترميز، على خطر التشييء. والتشييء هو العيب الرئيسي في واحدة من كبرى الروايات العربيّة التي تتخذ من المرأة رمزاً للوطن: عنينا رواية **زينب والعرش** (١٩٧٣) لفتحي غانم.

والتشييء هو أيضاً العيب الأساسي في النتاج الروائي لتلك المدرسة الواسعة الانتشار في الأدب العربي الحديث، أي المدرسة الواقعيّة بمختلف تلاوينها وفروعها. وغالباً ما تتبدّى المرأة في نتاج هذه المدرسة ضحيّةً للظلم الاجتماعي وللاستغلال الجنسي. **والوجه المركزي للمرأة في الروايات ذات النزوع الواقعي هو وجه البغيّ والضحيّة الجنسيّة، وأوّل من أرسى بعمق هذا الاتجاهَ هو نجيب محفوظ في روايته «بداية ونهاية»** (١٩٤٩). بيْدَ أنَّ الحتميّة التي قاد بها كبير الروائيّين العرب بطلته إلى مصيرها المأساوي أقربُ إلى النزعة الطبيعيّة الزولاويّة منها إلى الواقعيّة النقديّة. والحال أنَّ هذا الاتجاه الواقعي النقدي هو ما سيطوّره كتّاب من أمثال يوسف ادريس (ولاسيّما في **قاع المدينة** و**في الحرام**) وحنّا مينه (ولاسيّما في **الشمس في يوم غائم**) وصولاً به إلى تخوم الواقعيّة الجديدة أو الرومانسيّة الثوريّة.

وهذا الروائي الأخير يستأهل منّا وقفةً خاصّةً، لا لأنّه أغزرُ الروائيّين العرب إنتاجاً بعد نجيب محفوظ فحسب، بل كذلك بحكم ازدواجيّة انتمائه إلى مدرسة الواقعيّة النقديّة وإلى ما يمكن أن نسمِّيه بمدرسة الرجولة في آنٍ معاً. ومن هنا أيضاً ازدواجيّةُ الوجه الذي تطالعنا به المرأةُ في رواياته باعتبارها عاملَ تخثُّرٍ ولزوجةٍ وذلّةٍ واقعيّةٍ ـ من جهة أولى ـ وباعتبارها ـ من الجهة الثانية ـ عاملَ تغيير، بل تثوير (كامرأة القبو في **الشمس في يوم غائم**، ١٩٧٣، والراعية شكيبة في **الياطر**، ١٩٧٥). وانتماء حنّا مينه إلى مدرسة الرجولة لاشعوريّاً إن جاز القول، وتحت ستار الايديولوجيا الماركسيّة المعلنة، هو ما يعلّل ذلك الوجهَ الثالث الذي تبرز به المرأة في جميع رواياته تقريباً باعتبارها بركاناً جنسيّاً متفجّراً (انظر شخصيّة أمّ حسن في **الشراع والعاصفة**، ١٩٥٨، وكاترين الحلوة في **حكاية بحّار**، ١٩٨١). فكما تقضي تقاليدُ مدرسة الرجولة، فإنّ الرجال العمالقة لا بدّ لهم في قبالتهم من نساء عملاقات، إذ إنّ «أخت الرجال» هي وحدها التي تستطيع أن تقدّم للرجل معيارَ رجولته.

هذه المزاوجة بين الاتجاه الواقعي النقدي وبين الايديولوجيا الرجوليّة تطالعنا أيضاً، وإنْ بنبرة مختلفة، في روايات عبد الرحمن منيف، ولاسيّما في **شرق المتوسّط** (١٩٧٥) حيث يزودج أيضاً دورُ المرأة باعتبارها تلك التي تشدّ من أزر الرجل وتلك التي تفتّ في عضدِه في آن واحد.

ومن سوء الحظّ أنّنا لا نستطيع أن نتحدّث عن مدرسةٍ للأنوثة في مواجهة مدرسة الرجولة هذه. وقد كان خيّل إلينا أنّ رواية مجيد طوبيا **غرفة المصادفة الأرضيّة** تؤسِّس لمدرسة من هذا القبيل. فمهجة، بطلة هذه الرواية، تكاد تختصر بشخصها وفلسفتها في الحياة برنامجاً بكامله لتحرير المرأة ولتحرير التاريخ من التصوُّر الرجولي والجنسوي(*). لكنّنا اكتشفنا في وقت لاحق مع الأسف أنّ فكرة هذه الرواية مقتبسة عن لويس بونويل في فيلمه **موضوع اللذّة الغامض هذا**.

ولقد كان متوقّعاً أن تكون المقاعد الأولى في مدرسة الأنوثة هذه مشغولة، بطبيعة الحال، من قبل الروائيّات العربيّات. ولكن أبرز روائيّتيْن عربيّتيْن، ونعني غادة السمّان ونوال السعداوي، تأبيان الانضواء تحت لواء مدرسة من هذا القبيل. فغادة السمّان تتجاهل المسألة النسويّة بما هي كذلك، وإن تكن روايتها **كوابيس بيروت** (١٩٧٦) تتضمّن نقداً مريراً للعنف «الرجالي» كما أفصح عن نفسه في الحرب اللبنانيّة الأهليّة. وأمّا نوال السعداوي فعلى الرغم من انتصارها النظري لقضيّة المرأة فإنّ بطلة روايتها **امرأتان في امرأة** (١٩٧٥)، بهيّة شاهين، تختار أن تحارب، في سبيل إثبات وجودها وتوكيد هويّتها، على جبهة نزعة نخبويّة معادية لبنات جنسها إلى حدّ شبه فاشي.

* * *

إنّ هذه الورقة لا تدّعي أيَّ حصرٍ ولا أيَّ استقصاءٍ للإشكاليّة التي تطرحها، إشكاليّة علاقةِ «التلازم والتعاند»(**) بين المرأة والرواية حضوراً وغياباً. ففي النشأة كما في التطوُّر يبدو الفنّ الروائي منجدل الكيان على المرأة، مرتهناً بمُعامل كثافتها من الوجود: غائباً بغيابها، حاضراً بحضورها، متطوّراً بتطوُّر موجوديّتها. وقد تكون قرائنُ شتّى في مساق النشأة وأسماء كثيرة في معرض التطوُّر قد غابت عن هذه الورقة ـ وهذه ضريبة كلّ عجالة تحاول بناء رؤية كلّيّة ـ ولكن حسبنا شاهداً ختامياً أن نستذكر أنَّ فنَّ القصّ يدين بواحدة من أزهى روائعه في تراثنا ومن أخلدها في التراث العالمي للسان امرأة، وأنَّ جناحاً بكامله من العالم العربي مازال محروماً من الفن الشهرزادي لأنّه مازال يحجر على المرأة ويحكم بالإعدام على حقّها في الوجود في المجتمع المدني ناهيك عن المجتمع السياسي.

(*) أنظر مقالنا «هجاء التصوُّر الجنسوي للتاريخ: قراءة في رواية **غرفة المصادفة الأرضيّة** لمجيد طوبيا»، في **رمزيّة المرأة في الرواية العربيّة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

(**) حسب مفردات الغزالي في **القسطاس المستقيم**.

المرأة العربيّة والابداع في الفنّ التشكيليّ

(في ضوء تجربة أنجي أفلاطون)

الدكتورة زينات بيطار

من صورةِ المرأةِ في الفنِّ إلى الفنِّ في صورةِ المرأة

إنّ مسألَةَ الإبداعِ في الفنِّ التشكيليِّ، بوصفه فنّاً بصريّاً، حتّمت على المرأة استيفاءَ شروطٍ ثلاثةٍ هي: حريّةُ الرّوح، ثقافةُ العين، مرونةُ اليدِ. ولكي تستكملَ المرأةُ أضلاعَ ثالوثِ الإبداعِ الفنّيّ هذا، كان لا بدَّ لعمليةِ خُروجِ هذه المرأةِ من الصورةِ الفنيّةِ والإطارِ الذي رسمه لها الرجلُ، إلى المساهمة في رسمِ الصُّورةِ وكسْرِ الإطار، من أن تستغرقَ آلافَ السنين. إنّ تاريخَ الفنِّ يشهدُ على أنّ تشكُّلَ صورةِ المرأةِ في الفنِّ بَدَأَ مَعَ تَشَكُّلِ أوّلِ صورةٍ رسمها الإنسانُ على جدارِ كهفٍ أو نَحَتَها في صَخْرٍ أو قَدَّهَا مِن حَجَرٍ أَوْ خَشَبٍ أو عاج. فقد تشكّلتْ صُورةُ المرأةِ الفنيّةِ مع تشكُّل الحضارات الفنّيّة البدائيّة. وقد مرّت صورةُ المرأة الفنيّة ـ من حَيِّزِ المعبودِ والصَّنَمِ والطُّوطَم (إلهةِ الخصب، والجمال والخير) إلى حَيِّزِ المشاركةِ في تشكيل الصورة ـ بمراحلَ انتقاليةٍ متعدِّدة، أسهمت في تطوُّرِها المراحلُ الاقتصاديّةُ والسياسيّةُ والاجتماعيةُ التي مرَّت بها البشريّةُ منذ سِتّةِ آلافِ سنةٍ وحتى الثورةِ الفرنسية. وقد زيَّنَتْ صورةُ المرأةِ جُدرانَ الكُهوفِ والمعابدِ والقُصور بشتّى وَظائِفِها: وظيفةِ الأنثى (صُوَرُ الرقصِ والغناءِ والموسيقى) ووظيفةِ الأمومة (صُوَرُ العذراءِ والأيقونات) والمرأةِ العاملةِ (صُوَرُ الحياة والبيئة). وقد كرّسَ تاريخُ الحضاراتِ الفنيّةِ العالميّةِ صورةً للمرأة تحملُ في ذاتها التنوّعَ، والتناقضَ، والتكامل والامتثال المطلق للإلهام والإبداع لدى كلِّ الفنّانين وفي شتّى أنواع الفنون: التصوير، النحت، الفنون التزيينيّة ـ اليدويّة.

وكانت صورةُ المرأةِ تتبلورُ وَفْقَ العصورِ الفنية التي تعاقبتْ على الشرقِ والغربِ، وتتمظهرُ تبعاً لِقوالِبِها الجماليّة وموضوعاتها وأساليبها. فمن إلهةِ الخصبِ عشتروتَ إلى إلهة الجمال فينوس إلى زنوبيا رمزِ العظمةِ والسُّلطةِ، ارتدت صورةُ المرأةِ طابعاً هو مزيجٌ من التاريخِ والأسطورةِ حيث دخلت صُلْبَ الدياناتِ ورُموزِ العبادةِ والطقوس في حضاراتِ المتوسِّطِ وبلادِ ما بين النهرين والصين والهند وفارسَ. ومَعَ ظهورِ المسيحيّةِ تكرَّستْ صورةٌ للمرأة هي مزيجٌ من الواقعِ والرمز. وكذلك الأمر بالنسبة إلى صورتها في فنِّ المُنَمْنَماتِ الإسلاميّةِ ومن عذراوات رافاييل وليوناردو دي فينشي إلى عاريات ميكل أنجلو وفيرونيز وتيسيان وبُوتتشلّي مروراً براعيات الفن الهولندي وفلّاحاته إلى غواني البلاطات الملكيّة في عصر الروكوكو وجواري السلطان في الباب العالي العثماني. كانت صورةُ المرأةِ تخضعُ خضوعاً تامّاً لمقاييسِ العصر والذوق الفنّي السائد في البلاط. فكان الفنّان يركّز تارة على وجهها وتارة على جسدها وأخرى على زينتها أو وظيفتها في الحياة. وكانت تظهر إمّا في صدر اللّوحة وإمّا قربَ عرش الملك أو خلفه، وإمّا بين يديه أو عند قدميه. إنّها باختصار صورةُ الرجل عن المرأة. «بيد أنَّ المرأة، إذ تُشبِهُ الرجلَ لكونها صورتَه، فهي مختلفةَ عنه؛ ذلك أنّ صورةَ الشيء ليست عينَ الشيء، وأنَّ الذكر ليس كالأنثى. فإذن هما مختلفان والاختلاف هو آيةُ الخلق، وعلامة الإبداع ودليل الإيجاد. إنّه بَعدُ يُتيح لكلٍّ من الجنسين المختلفين الانجذاب إلى الآخر، واستدعاءه والتعرُّفَ إليه... فلولا الاختلافُ بين شيءٍ وشيءٍ لاستوت الأشياء كلُّها، ولما كان ثَمّة معنىً لشيء. والرجل يألفُ المرأةَ ويصوِّرُها لأنّها تُشبهُه، ويفتَتِنُ بها لأنّها مختلفةٌ عنه. والمرأةُ مختلفةٌ عن الرجل بكَيْنونَتِها وهُويَّتِها، بميولها واستعدادِها بصفاتها ومواهبِها، بجسدِها وروحِها بخُلُقِها الظاهر والباطن.»[1] ولولا صورتُها في الفن لعمَّتْه الرتابة والبلادةُ، وأمست الحياةُ جدباءَ موحشةً. لذلك انتقلتِ المرأةُ من الصورة المرسومةِ لها (الستريوتيب والموديل) إلى تجربةِ رسمِ الصورةِ بنفسها، ومن حيِّزِ الظلِّ والمعبد والحَرَمْلكِ إلى مَسرَحِ الخلقِ والإنتاج، ومن عَالَمِ الأسوَدِ والأبيضِ إلى عالَمِ الألوان. فالانتقالُ من حالةِ المُلهمَةِ تاريخيّاً في فنِّ التّصوير والنّحت إلى حالةِ المبدِعَةِ، إنّما تمَّ بفعل التطوُّرِ الحضاريّ والنُّظُم الاقتصاديّةِ والسياسيّةِ والاكتشافات العلميّةِ التي دفعت باتّجاه الثورات الصناعيّة في كلٍّ مِن إنكلترا وفرنسا، وهذا ما ساهم في تغيير وضع المرأةِ وواقعِها إثر الثورةِ الفرنسيّةِ البورجوازيّة في أوروبا عامّةً. لذلك نَجِدُ أنَّ أوّلَ كسرٍ للإطار والخروج من الصورة إلى

---

(١) علي حرب، الحب والفناء، ص ٢٠٧.

رسم الصورة بدأته كلٌّ من الفنَّانة لويز ـ أليزيابيت فيجيه ـ لوبران التي تعدّت شُهرتُها الفنيّة آفاقَ فرنسا إلى إيطاليا والنمسا وألمانيا وروسيا، والفنَّانة أنجليكا كاوفمان في أواخر القرنِ الثامنَ عَشَر. وعلى الرغم من كلِّ التطوُّراتِ التي طرأت على وضعِ المرأةِ الاجتماعيِّ من جهة، وعلى واقعِ الفنون والانفتاحِ الشعبيِّ عليها من خِلال كثرةِ المتاحفِ في القرنِ التاسعَ عَشَرَ من جهة أخرى إلاَّ أنَّ الحضور الفعليَّ والمتميِّز لبعض الشخصيَّاتِ الفنيّةِ النسائيّةِ بدأ نهاية القرنِ التاسعَ عَشَرَ وبدايةَ العشرين. ونذكرُ على سبيل المثال لسوبوف بابوفا ـ أنّا غالدبكينا ـ سونيا ديلوني ـ سيريبيكروف وناتاليا غونشاروفا وموخينا وغيرَهنَّ.

دخول المرأةِ العربيَّةِ مجالَ الفنّ التشكيليّ

إنَّ القرنَ العشرينَ قد هيَّأ لثقافة العين لدى شرائحَ واسعةٍ من الشعبِ عبْرَ المتاحفِ والمعارضِ الدوريّةِ الجماعيّةِ والفرديّةِ، وكذلك بنشر الكتبِ المصوّرَةِ والألبومات. وهذا ما منحَ المرأةَ فرصةَ الاطِّلاع على الفنونِ بعد أن كانت في العصورِ السابقةِ حبيسةَ القصور والكنائس والمعابد. وقد وصلت إلى العالَمِ العربي موجةُ الفنِّ التشكيليّ من طريقين: الأوّل: طريق الاحتكاكِ والتبادل الثقافي بين مصر ولبنان من جهة والغرب من جهة أخرى، خاصَّة فرنسا وإنكلترا. والثاني: طريق الدراسة في تركيا حيث درس عددٌ من فنَّانينا الفن في تركيا. وكان عددٌ من النساء التركيّات قد أسهم في الحركة الفنيّة في كلٍّ من مصر وسوريا ولبنان والعراق أوائل هذا القرن. ولا شكَّ في أنَّ دخول المرأة العربيَّة معترك الحياة الفنيّة التشكيليَّة قد أتى متأخِّراً قياساً على دخول المرأة الغربيّة لكنَّه كان متزامناً مع أفكار التحرّر والمدّ القومي والنهضة الثقافيّة، وظهور ملامح الطبقة البورجوازيّة المحليّة التي حاولت تقليد البورجوازيّة الغربيّة باهتمامها بالفنّ. ويرتبط حضورُ المرأة العربيّة في الحياة التشكيليَّةِ بطابع تطوّر الفنِّ التشكيليِّ وسياق مراحله في كلِّ بلدٍ عربيّ على حدة. فالظهور المبكِّرُ لفنَّاناتٍ رائداتٍ في مصرَ (أنجي أفلاطون، وجاذبيّة سري، وتحيّة حليم) ولبنان (إيفيت أشقر، إيتيل عدنان، نيقول حرفوش، هيلين الخال، سلوى روضة شقير، معزّز روضة، مارتا هراوي، جوليانا ساروفيم)، رسَّخ حضوراً إبداعيّاً للمرأة في الفنّ التشكيليّ أعمق وأشمل ممّا هو عليه في كلٍّ من سوريا والعراق وفلسطين والأردن، نظراً إلى ارتباط ظهور المرأة في الحياة التشكيليَّة بالتطوّر المبكِّر للحركة التشكيليَّة نفسها في كلٍّ من مصر ولبنان. وعلى الرغم من الدور الفاعل للمرأة السورية سواء في تعليم الفنون أو إدارة المعارض الفنيَّة في الأربعينات وخاصَّة اللواتي مارسن الرسم أيضاً مثل: منور مورلي، والسيِّدة شطّي، ورمزيّة زنبركجي، وجوزفين تاجر، إلاَّ أنَّ الحضور الأبرز للمرأة السوريّة قد تبلور في الستِّينات والسبعينات متمثِّلًا بـ أسماء فيّومي، ميسون الجزائري، دريّة حمّاد، ليلى نصير، هند زلفة، سهام منصور وغيرهنَّ. وهناك الكثيرات من فنَّاناتنا التشكيليّات اللواتي قد برزن في أوطانهنَّ وفي الخارج من عراقيَّاتٍ وفلسطينيَّاتٍ ولبنانيَّاتٍ ومن المغرب العربي اللاتي سيأتي الكلام عن تجربتهنَّ لاحقاً. إذ إنَّني سأكتفي اليوم بالكلام عن تجربة الفنَّانة الرياديّة أنجي أفلاطون، لِما تمثِّله تجربتها الفنيَّة الرائدة من حضورٍ إبداعي وتميُّز سواء في الحركة التشكيليَّة المصريَّة أو العربيَّة أو العالميَّة. إنَّ أنجي أفلاطون قد استطاعت أن تجسِّد حضور المرأة العربيّة الفني على مدار أربعة عقود من الزمن في مصر والعالم العربي والغرب حيث تغطِّي لوحاتها جدران الكثير من المتاحف الغربيّة، وقد شاركت في معظم المعارض الدوليَّة. وهي عَلَم من أعلام الفنِّ التشكيليّ العربي في القرن العشرين الذين ساهموا برفع الفنّ القومي إلى مستوى العالميّة.

أنجي أفلاطون

وجهٌ رياديٌّ، وعَلَمٌ من أعلام الفنِّ التشكيليّ المعاصر. امرأةٌ مبدعةٌ جمعت العقلَ والعاطفةَ والانفعال، وامتلكت ثقافةً تشكيليَّةً هي مزيجٌ من جماليَّات «غربيّة» و«شرقيّة»، «حديثة» و«بدائيّة»، وامتلكت كذلك قدرةً خارقةً على التقاط نبضِ العصر وحركة الطبيعة والإنسان، حركة الكائنات والأشياء، الكينونة والزمن. يدٌ مطواعة، تنتج بتلقائيَّةٍ محتكمة إلى الوعي والمعرفة، وخيالٌ يرتقي بالواقع نحو الأسطرة والخلوديّ. نسجت ألوانها من أرضِ مصرَ وشمسِها فجاءت صريحةً مشرقةً كالتي نراها في نهار شرقيٍّ عاديّ، اكتشفتْ فيه الضوء وحيويَّته فساعداها على خوض مختلفِ المدارسِ والاتجاهات الفنيَّة للتعبير عن هواجسها، واكتشاف شخصيَّتها المتميِّزة ولُغتها، ومفرداتها التشكيليَّة. لم تكن تخشى الفراغ، البياضَ، بل كانت أناملُها الرشيقةُ بعفويَّتها تملأه بخفَّةٍ وشفافيَّةٍ وقدرةٍ على الخلق والتكوين والتأليف بالخطوط والألوان معاً. تأثَّرت بالسورياليَّة والتعبيريّين الألمان وفان غوغ وغوغان والوحوشيّين واستهوتها الهندسة والمنمنمات الإسلاميَّة، وأخلصت للفنّ الفرعوني. غير أنَّها رسمت جوهر عصرها بفرادةٍ تجعلُك تقف أمام لوحتها لتقول: هذه أنجي أفلاطون، هذه مصر، هذا هو الشرق. وبذلك تكون قد حقَّقت غايتها كمبدعةٍ بجمعها «الذاتيّ» و«الموضوعيّ» وبترك بصَماتها خالدةً متميِّزةً في ثقافة عصرها الفنيّة. إنَّها امتلكت مواصفات المرأة المبدعة التي هضمت كلّ الثقافات وأعادت تركيبها بتلقائيَّة المُبدع وساهمت بالتغيير عن طريق التفاعل الحضاريّ والإصغاء لروح العصر.

المرحلة المبكِّرة من إبداعها

بدأت تعلُّم فنّ الرسم على يد معلِّمين كثيرين أحضرهم لها والدها تشجيعاً لموهبتها التي برزت في سنٍّ مبكِّرة، ولاسيَّما أنَّ أنجي أفلاطون ترعرعت في أسرة مثقَّفة كان كلُّ أفرادها تقريباً يمارسون الأدبَ والفنّ. فشقيقتها الكبرى كاتبةٌ، والصغرى فنَّانةٌ تشكيليّةٌ توفّيت في سنٍّ مبكِّرة، وأمَّا والدها، وهو عالم حشرات ومؤسِّس قسم علم الحشرات في كليَّة العلوم، فقد أورثها حبَّ المغامرة والاكتشاف والرحلات، وأمَّا أمّها فقد كانت أوَّل مصريَّة تفتح دوراً للأزياء في مصر. وأمَّا نقطة التحوّل في بداية حياتها الفنيَّة فقد كانت فترة تتلمذها في فنّ الرسم على يدّ كامل التلمساني الذي أعطاها المبادئ الأوَّليَّة في الألوان وكانت في العاشرة من عمرها واستمرَّت في ذلك ثلاثة أعوام أو أربعة كان لها تأثيرها الإنساني والفكري في تشكّلها كفنَّانة. وقد منحها فرصة إظهار التمرّد الداخليّ، وفتح لها نافذة كبيرة على العالم. فألهبَ فيها الحماس لقضايا مصر الوطنيّة والنزول إلى الشارع المصري وهي ذات التربية البورجوازيَّة، إذ كانت تتحدَّث بالفرنسيَّة آنذاك. وبدأت تتعلَّم العربيّة لتدخل في المناخ العام المصري. عَمِلت مع جماعة الفنّ والحريَّة واشتركت معهم في معرض المستقلِّين عام ١٩٤٢ وكذلك في معرض ١٩٤٣. وقد ميَّزت أعمالها في هذه المرحلة المبكِّرة من نتاجها الفنيّ نزعة سورياليَّة ـ تعبيريَّة سواء في اختيار الموضوعات أو في عمليَّة التأليف للبناء العضوي العام للحدث. كما طغت عليها الألوان الداكنة والخطوط العريضة التي تنمّ عن ضربات ريشة مازالت تفتقر إلى المهارة والخبرة. غير أنَّ بعض لوحات هذه المرحلة تحمل في ذاتها المؤشِّر والدلالة على مشروع فنَّانة متميِّزة لها خصوصيَّةٌ في الرؤية، وعلاقتها بالحياة علاقة جذريّة تأمليَّة تشفُّ عن قلقٍ ورعبٍ من تاريخٍ مثقلٍ بالصراع، وعن مستقبل عنيد الضوء. ففي لوحة الفتاة والوحش (تاريخ إنجازها ١٩٤١/زيت/توال/ المقاس ٥٠×٦٠ سم، ملك الفنَّانة) ولوحة انتقام الشجرة (عام ١٩٤٢/زيت/٤٥×٦٥ سم ملك الفنَّانة) يبدو التأثّر بعوالم السورياليَّة الغربيَّة وسلفادور دالي بالذات، وكذلك التعبيريّين الألمان. كما يبدو أنَّ الفنَّانة تتلمَّس طريقها الفنّي برموز وإيحاءات تُنذر بقلقها على مشروعها الذاتيّ، مشروع الفنَّانة التي تودّ كسر الإطار والخروج من الصورة (السّتريوتيب والموديل) فتجد الوحش في الأفق متربِّصاً بها. عناصر الحدث في لوحة الفتاة والوحش أرض وكثبانٌ رمليَّة تنبت في وسطها شجرةٌ وحيدةٌ عاريةٌ في مهبِّ الريح بينما تمتدُّ بعض النباتات الغريبة بامتدادات فروعها المتشابكة وبتناقض ألوانها: الأخضر الطريّ، والأصفر اليابس. في الجهة اليمنى من اللوحة، ترتفع الفتاة بعيونٍ مذعورةٍ وجسدٍ هو امتدادٌ لفروع النباتات وتشعّباتها. ويسيطر على فضاء اللوحة طائرٌ أسطوريٌّ كالصَّقر الجارح جاحظ العينين، ينفثُ من فمه سمّاً أسودَ، باتّجاه الفتاة، محاولاً الانقضاض عليها. إنّه عالم الفنَّانة الذاتيُّ، خوفها من المستقبل، إصرارها على العطاء والبقاء. إنَّه الإحساس بالوحدة، والخوف من مقاومة الطبيعة (المجتمع) والوحش. وقد استخدمت أنجي أفلاطون في هذه اللوحة الألوان الدَّاكنة ولجأت إلى تحديد معالم الطبيعة بالخطوط السوداء، الأمر الذي جعل أرضيَّة المساحات اللَّونيَّة المتبقيَّة (الخضراء والزرقاء الغامقة والبنِّيَّة) داكنةً مكفهرَّةً لِتؤدِّي الدور التعبيري عن فكرة الموضوع الرئيسيَّة: وحدة المرأة الفنَّانة المأساويَّة. وأمَّا اللوحة الثانية فهي امتداد لفكرة اللوحة الأولى، لكنَّها تحمل الرفض والتمرُّد والانتقام. وهنا تبدأ أنجي أفلاطون رحلتها الشاقَّة مع ذاتها ومع الفنّ ومع الحياة. في هذه المرحلة المبكِّرة جدّاً من حياة أنجي أفلاطون تظهر الشجرة كرمزٍ ودلالةٍ على المرأة. إنَّها الخصب، الجمال، الحياة، العطاء، الواقفة أبداً بوجه عوامل الطبيعة، تذوي لتنبعثَ من جديد. تقوم عناصر الحدث على مجموعة جذوعِ أشجارٍ يابسةٍ مبعثرةٍ في أرضٍ قاحلة. وأمَّا في الجهة اليسرى من اللوحة فتبدو امرأة مذعورة وكأنَّها طالعة من الأرض تلتفّ حول عُنُقِها فروعُ أشجارٍ وتنتصب خلفها إشارة ضوءٍ. بينما تغطِّي الأفقَ سحابةٌ زرقاءُ داكنةٌ تتخلَّلها فسحاتٌ بيضاءُ. إنَّ أدوات تعبير أنجي أفلاطون الشَّابَّة في هاتين اللوحتين افتقرت إلى المهارة اللّونيَّة وخفَّة الريشة. إذ تبدو ضربات ريشتها بدائيّة، عريضة، مع بعض الاختصار للمساحات المضاءة والإكثار من الحدود الداكنة. ورغم نزوعها إلى التسطيح والاستغناء عن البعد الثالث (أي العمق) إلاّ أنَّ توزيع عناصر الحدث على بناء اللوحة العضويِّ العامّ تشوبُه الفطرةُ رغم كلّ ما ينبئ به عن خيال واسعٍ وعنيدٍ، وعن فلسفة ذاتيَّة للطبيعة والحياة والمرأة، فكانت السورياليَّة عبارة عن تنفيس عن التمرّد الداخلي.

في النصف الثاني من الأربعينات انقطعت أنجي أفلاطون عن أستاذها التلمساني وجماعة الفنّ والحريَّة لتدخل معترك الحياة السياسيَّة والعمل النسائي الاجتماعي. فقد أسَّست رابطة فتاةِ الجامعة والمعاهد عام ١٩٤٥ وكانت أوَّل حركةٍ نسائيَّةٍ قويَّةٍ تقدّميةٍ في مصر وقد مثَّلت هذه الرابطة مصر في أوَّل مؤتمر نسائيٍّ عالميٍّ هو مؤتمر تأسيس الاتّحاد النسائيّ الديمقراطيِّ العالميّ. وقد ربطت بين قضيّة المرأة والاستعمار والسراي والرجعيّة. وفي عام ١٩٤٦ حضرت المؤتمر التأسيسيّ لاتّحاد الطلبة العالميّ في پراغ، وفي عام ١٩٤٧ حضرت مهرجان الشباب العالمي. واتَّسمت هذه الفترة بالعمل الشاقّ إذ كانت تدرِّس الرسم واللّغة الفرنسيَّة صباحاً

الشخصيَّة المصريَّة النمطيَّة من حيثُ الملامح الأثنيَّة وقسمات الوجه: الوجهُ البيضاويُّ، الشفاهُ البارزةُ، الأنفُ المستقيمُ، العيونُ السوداءُ المشروحةُ نصفُ المفتوحة، والحواجبُ السوداءُ المرفوعة. وقد جمعت أنجي أفلاطون في هذه اللَّوحة السِّمات الأثنيَّة الواقعيَّة بتعبيريَّةٍ تراجيديَّةٍ صارمةٍ، تُعبِّر عنها الألوان من جهة والبنيةُ البيسكولوجيَّةُ لكلا الزوجِ والزوجة. لقد بَدَتْ أنجي أفلاطون في هذه الصورة العائليّة فنَّانةً ملوِّنةً من الطراز الأوَّل، إذ استطاعت أن تُبرزَ لونَ البشرةِ السَّمراءِ الدَّاكنة والمائلة إلى الزّرقة - البنفسجيَّة الغامقة في بعض المواضع تحت العينين - الشفتين - الجبهة - العُنُق. ويلاحَظ أنها قد أقلعت عن استخدام اللون الأسود لعدم وجوده في الطبيعة. وهذا الاكتشاف يتوصَّل إليه الفنَّانُ لدى معايشته للطبيعة ومعاينته لمتغيِّراتها اللونيَّة بعلاقتها بالضوء. فاستبدلت باللون الأسود اللون البنفسجيَّ الغامق المائل إلى الزرقة أحياناً. وأتَتْ ضربات فرشاتها سخيَّةً، رحبةً، متقاطعة أحياناً ومتواصلة أحياناً أخرى قريبة من طريقة الانطباعيين.

كما برزت موهبتُها كفنَّانةِ لونٍ من خلال توزيعها للَّون الأبيض على مساحةِ الجسد وبعلاقته بالضوء ومن خلال قُدرتها على منح لون بشرة الوجه لوناً طبيعيَّاً هو الأقرب إلى الواقع، مع ملامح تعبيريَّةٍ تراجيديةٍ. إنَّ لوحة البورتريه لعائلة الصيَّاد أظهرت قُدرة أنجي أفلاطون الفنَّانة الرائدة على سبرِ غورِ الشخصيَّة المصريَّة، وعلى إنجاز نوع البورتريه وهو من أصعب الأنواع الفنيَّة وأعقدها، فنلاحظ أنَّ العينَ هائمةٌ بنظرةٍ غير محدَّدةٍ لكنَّها تؤكِّد واقعاً تراجيدياً لعلَّ البحرَ وحده يملك مفتاح سرِّه بالنسبة إلى الصيَّاد. إنَّها نظرة الخوف من المجهول، من البحر، من لقمة العيش. وتميَّز بورتريهات أنجي أفلاطون مسحةُ حزنٍ وقلقٍ دفينٍ وغيابٍ للفرح، وهذا ما نلحظه في كلِّ البروتريهات التي أنجزتها في شتَّى مراحلها الفنيَّة.

أعمالُ أنجي أفلاطون في فترة السجن: ١٩٥٩ - ١٩٦٣

كانت أنجي أفلاطون تقيم معرضاً سنويَّاً منذ آذار ١٩٥٢ حتَّى آذار ١٩٥٩. وحين بدأت حملة اعتقال النِّساء في عام ١٩٥٩، وكان زوجها قد تُوفِّيَ، جمعت أنجي أفلاطون معرضها قبل نهايته، وحاولت الهرب، إلاّ أنَّه قد قبض عليها وتمَّ اعتقالُها في سجن القناطر. وقد بقيت في السجن حوالي أربعِ سنوات ونصف؛ وتعتبر فترة السجن فترةَ نضوجٍ فنيٍّ وإنسانيٍّ وفكريٍّ. وتعلِّل أنجي أفلاطون ذلك بقولها: «إنَّ الفنَّانَ حين ينتقلُ إلى وضعٍ غير طبيعيٍّ أو مأساويٍّ مثل الحرب أو السجن، فهو إمَّا ينهارُ ويتحطَّمُ وإمَّا يقدِّمُ ذروةَ ما عنده من عطاءٍ لأنَّه ينفعل بالوضع الجديد». نحن إذاً أمام امرأةٍ صلبةِ الإرادة، أصيلةِ الموهبة، متفائلةٍ بعزمٍ، شأنها شأن كبار المبدعين من الفنَّانين العالميِّين. وقد استطاعت، خلال ثلاثة أشهرٍ، التكيُّف مع ظروف السجن، فراحت ترسم، وهي أسيرةٌ، وفازت، وهي في السجن، بالجائزة الأولى من وزارة الثقافة عن لوحةِ المسابقةِ التي تقدَّمت لها قبل دخول السجن وأذِنَت لها إدارة السجن بمزاولة فنها وكان يُسمحُ لها بالخروج إلى الباحة للرسم. لذلك اقتصرت هذه الفترة على تصوير الأشخاص وآلامهم وعذابهم، إذ تعرَّفت خلال إقامتها في السجن إلى قصص المسجونات وآلامهنَّ، فحوَّلتها إلى تعبيرٍ فنيٍّ تراجيديٍّ. وقد اعتمدت، في هذه الفترة، على رسم البورتريهات بشكل رئيسي فرسمت بورتريه عيون اليأس/١٩٦٠/ زيت ٣٠×٤٠ سم ملك الفنانة؛ وعايدة/١٩٦٠/ زيت ٣٠×٤٠ مجموعة د. اسماعيل صبري عبدالله؛ وأحلام المعتقلة/١٩٦٢/ زيت ٥٥×٦٥/ والعنبر/١٩٦٠/زيت ٦٥×٥٠ سم ملك الفنَّانة؛ والليل وراء القضبان/١٩٦٢/ زيت على توال المقاس ٥٠×٦٠/ ملك الفنَّانة؛ وكذلك الطابور /١٩٦٠/ زيت على توال المقاس ٩٠×٣٥ ملك الفنَّانة؛ اليمخانة /١٩٦٠/ زيت على توال/٥٠×٦٠/ ملك الفنَّانة.

إنَّ أعمال هذه الفترة قد اتَّسمت بالكآبة والتأمُّل، فكانت الإقامة في السجن بمثابة الفرصةِ لتأمُّلِ الذات وقاع المجتمع وأعماق الناس. وقد ساد مناخَها الألوانُ الداكنةُ، والتأليفُ المقتَضَبُ الحركةِ، وغياب الحيويّة عن الألوان. وقد تكون لوحةُ /أحلام المعتقلة/ هي مرآةٌ لمعاناةِ المرأةِ الطموحة داخل السجن، فهي تجلس خلفَ القضبان بوقار ملكات الفراعنة. وقد عَمَدَتِ الفنَّانة أنجي أفلاطون إلى رسم العين بوضعيَّةٍ جانبيَّةٍ على غِرار أعين نساء الفراعنة في فنِّ التصوير الفرعوني الجداري حيث تجثمُ المرأة بوضعيَّةٍ جموديَّةٍ، امتثاليَّةٍ، بخطوطٍ حادَّةٍ تُبرز صرامة وجودِها وتراجيديَّته (مأساويَّته). إنَّه الوجودُ الممعنُ في الوحدةِ والعزلةِ والغربة.

وقد استطاعت أنجي أفلاطون في لوحة «أحلام المعتقلة» أن تُوجز تاريخ المرأة المصريَّة من عهد نَفَرتيتي إلى عصرها. إنَّه الجمال الهادئ الرصين، العنق المشرئبُّ اعتزازاً، الأنف البارز والعين الجانبيّة (العين الفرعونيّة في الفن) بخطوطٍ حادَّة، خاصَّة في تصوير جانب الجذع، ووضعيّة اليدين؛ ونرى ضربة فرشاتها تنساب بموسيقيَّةٍ لونيَّةٍ متناغمةٍ عند تصوير الثوب الطويل الذي يغطِّي الساق. إنَّها المرأة - الذات - الشخصيَّة - التحدِّي والتمرُّد، أي المرأةُ الفنَّانةُ التي تملك حريَّةَ الروحِ غير أنَّها أسيرة القضبان.

وقد تكون ألوان هذه اللوحة: الخلفيَّةُ الداكنة للقضبان، الثوبُ

الأبيضُ الموشَّحُ بنثراتٍ خمريَّةٍ تتراوح حِدَّتُها من أسفلٍ إلى أعلى، قد مهَّدت للمرحلة اللاحقةِ من تطوُّر العجينة اللونيَّةِ لدى أنجي أفلاطون. فضلاً عن أنَّ بناءَ اللوحةِ بشكلٍ عامٍّ يذكِّرُنا بفنِّ التصوير الفرعونيِّ وفنِّ النَّحْتِ البارز على الجدران الذي كان يغطِّي جدرانَ المعابدِ المصريَّة. ولعلَّ اللجوء إلى أسلوب الفنِّ الفرعونيِّ وتقنيَّتِه إنَّما هو عمليَّةُ تماثلٍ ومقارنةٍ بين نظامٍ عُبوديٍّ بعلاقته بالفنِّ والإنسان والمرأة، وعصرٍ ترتدي فيه المرأة ثوباً عصريّاً، غير أنَّها، في الصورة والموضع، لاتختلف إطلاقاً عن تاريخٍ عبوديٍّ هو العصر الفرعونيّ. انطلقت أنجي أفلاطون إذاً من تاريخ الفنِّ الفرعونيِّ للدلالة على واقعٍ فنّانةٍ كسرت الإطار وبحثت عن صورتها لترسمَها من جديد، فوجدت نفسها خلف القضبان وفي خلفيَّةٍ تاريخيَّةٍ بعيدةٍ عن علمِ المنظورِ والبعدِ الثالثِ أي مفهوم التسطيح في بناء اللوحة العضويِّ العامِّ. وغالباً ما كانت تُصادَر لوحاتها من السجن في هذه الحقبة. وذات مرَّة صُودرت اللوحة من قبل المأمور، الأمر الذي اضطرّها إلى شراء لوحاتها من السجن أوتهريبها أحياناً. لذلك يصعبُ علينا رصد هذه المرحلة بشكلٍ توثيقيٍّ تاريخيٍّ دقيقٍ غيرما وصل إلينا. إلاّ أنَّها اقتصرت على فنِّ البورتريه بشكلٍ رئيسيٍّ وعلى بعض اللوحات التي رسمت فيها منظرَ شجرةٍ وحيدةٍ كانت في ساحة السِّجن. رسمتها في كلِّ الفصول ورسمت أيضاً القلوع التي كانت تبدو من وراء القضبان من بعيد فكانت حين ترى عن بُعد شراعاً يسيرُ، تُحِسُّ وكأنَّه يسيرُ داخل السجن؛ وقد سبَّب لها ذلك الجنون لأنَّ الشِّراعَ يتحرَّك وهي ساكنةٌ في مكانها، فكانت تصعد إلى سطح السجن لترى الشِّراعَ وترسمه إلى درجة أنَّ المسجونات كنَّ يتحمَّسن لها كثيراً وينادينها كلَّما رأينَ شِراعاً في الأفق كي ترسُمَه.

المرحلةُ الرفيعةُ أو قِمَّةُ النضجِ الإبداعيّ

يبدو أنَّ الحرمان من الضَّوءِ والحريَّةِ مدَّة أربعِ سنواتٍ ونصف قد جعل الفنَّانة أنجي أفلاطون تكتشف أهميَّة الضوء والمدى. فقد اكتشفت بعد خروجها من السجن أهميَّة الضوء في التشكيل اللونيِّ، وجعلت مشاهد الطبيعة المترامية الأطراف ـ الحقول وجني المحاصيل والصحراء، مادَّةً أساسيَّةً لمواضيع لوحاتها طيلة السَّبعينات. كان على أنجي أفلاطون أن تتعوَّد الضوء وتتخلَّص من حالة «زوغان البصر» التي أصابتها إثر خروجها من ظلام السجن. فانطلقت في تَرحالٍ دائمٍ إلى الريف والناس تبحث عن النور والحركة واللون.

امتدّت هذه المرحلة من عام ١٩٦٤ إلى ١٩٧٣. وقد تميَّزت أعمالها في هذه الفترة بتقنيَّةٍ جديدةٍ هي ترك مساحاتٍ بيضاء على أرضيَّة اللوحة، لتمنحَ انطباعاً مفعماً بالضوء والشفافيّة. كما أنَّ يدها قد طوَّعت فرشاة الألوان تطويعاً يماثل العزف على آلةٍ موسيقيَّةٍ. فبدت ضَرَبَاتُ ريشتها كأنَّها إيقاعاتٌ لونيَّةٌ تُشبه النَّغم الموسيقيَّ في انسيابيَّته وتدرّجاته. فهي لم تعد ترسم بل بدأت تعزف باللون وتتحكَّمُ بإيقاعِ المقامات اللونيّة بطلاقةٍ عجيبةٍ وتلقائيَّةٍ تضعُها في مصافِ كبار الفنَّانين الملوِّنين العالميِّين. فأتت لوحاتُها حول جَنْي المحاصيل ـ منها لوحة ضرب اللوف/١٩٦٩/ زيت على توال ٦٥×١٠٠/ المتحف الوطني وارسو (بولنده) ولوحة جمع الذُّرة/١٩٧٢/ زيت ٦٥×١٠٠/ مجموعة خاصَّة/ جَمْع البرتقال /١٩٨٠/ وموسم البرتقال /١٩٧٣/ زيت/٤٥×١٣٠/ ملك الفنَّانة ـ سيمفونيَّات لونيَّة مُترعة بأصالةٍ إبداعيَّةٍ خلّاقةٍ تجمع بين التراث والحداثة. فهي في لوحاتها هذه تُعيدُ الأمورَ إلى نصابها التاريخيِّ: الإنسان إلى الأرض، اللونَ والضوءَ إلى الطبيعة، الفنَّ إلى مهد الحضارات الفنيّة القديمة، أي الشرقيّة. فما هي عناصر الخلق والإبداع لدى أنجي أفلاطون في هذه الأعمال التي تعتبر تتويجاً لحياتها الفنيَّة، وتمييزاً لحضورها كشخصيَّةٍ فنيَّةٍ في الفنِّ المصريِّ الحديث؟

أوّلاً ـ أهميَّة اكتشافها لموقع الضوء في حياة اللون، وفي طبيعة الأشياء. فخروجها إلى الطبيعة بعد السجن جعل حواسَّها تستدركُ أنَّ الشرق ضوءٌ وشمسٌ يخترقان جسم المادَّة ليشكِّلا كيانها. لذلك نرى أنَّ لوحاتها حول جني المحاصيل قد تَميَّزت بعجينةٍ لونيَّةٍ مُضاءةٍ من الداخل، دون تصنّعِ تسليطِ الضوء من زاوية ما من اللوحة. فكلُّ أرضيَّة اللوحةِ مضاءةٌ بنورانيَّة اللون المتماثل مع مُناخِ الشرق وطبيعته.

ثانياً ـ اكتشافُ ألوانِ الطبيعةِ الحقيقيَّةِ، المتولِّدَةِ مِن انطباعٍ فنيٍّ عالي التَّوتُّر. فنلاحظُ أنَّ ألوانَها قد استرخت حِدَّةُ تناقضاتِها السابقةِ لتتفاعلَ بتدرّجاتٍ لونيَّةٍ هي أقربُ إلى مشتقَّاتِ الأصفرِ والأخضر وبعضِ الأحمر: فَبدتْ دافئةً، عَذْبَةً، انسيابيّةً، كأنَّها أمواجُ النيلِ تخترقُ الصحراءَ والأرضَ. ففي لوحةِ «جمع الذُّرة» تموجُ ضَرَبَاتُ فُرشاتِها بينَ ضِفافِ جامعاتِ الذُّرةِ الجالساتِ على الأرض كأنَّهنَّ جُزُرٌ صغيرةٌ أو زوارقُ عائمةٌ على مياهِ اللون. لم تَعُدْ أنجي أفلاطون تحتاجُ إلى جُهدٍ في التلوين فقد بات اللونُ مُدَجَّناً، خاضعاً، مُسترخياً إلى حدٍّ يَملأُ فيه كلَّ فراغِ اللوحة ويُحيلُه إلى قطعةِ أَرَابِسك، مشعَّبةِ الفروعِ لا تدركُ بِدايتَها مِن نِهايتِها. لذلك أتْقَنَتْ فنَّ الزَّخرفةِ القائمِ على هندسيَّةٍ تلقائيَّةٍ للخطوط والألوان؛ وفي هذا تماثلٌ مع بُنَى الفكرِ الجماليِّ الشرقيِّ القائمِ على الزخرفةِ والهندسة والألوانِ الساطعة.

ثالثاً ـ أهمّ ما يميِّزُ أعمالَ هذه المرحلةِ هو اكتِشافِ أنجي

أفلاطون لِمعادلةِ التسطيحِ ـ الفنّ الشرقي ـ الحداثة في التأليف. فنرى أنّها تَوَصَّلت، بعدَ عَقدَيْن أو ثَلاثةٍ من الزمن، إلى ما طَمَحَ إليه فنّانو الحداثةِ الغربيُّون وعلى رأسِهم ماتيس، وهو العودةُ إلى التسطيحِ وَرَسْمِ المدى بِفِطرةٍ لونيَّةٍ دون التقيُّد بقواعدِ علمِ المنظورِ أو الأبعادِ الثلاثة. إنَّ تِقنيةَ التسطيحِ التي مَيَّزتِ الفنونَ الشرقيَّة القديمةَ ـ الفرعونيَّةَ وبلادِ ما بينَ النَّهرين وكذلك فنّ المُنَمْنَماتِ الإسلاميّة استحوذَت على اهتمامِ الفنَّانة أنجي أفلاطون في بناءِ الحدثِ والتأليفِ العُضويِّ العامِّ للّوحة، فاعتمدتِ البناءَ ذا الحركةِ اللَّوْلَبِيَّةِ أحياناً أو بناءَ الحدثِ من أسفلَ إلى أعلى أو العكس. وهذا ما نجده في بناءِ لوحات «جمع الذُّرة» و«ضربْ اللوف» و«جمع البرتقال».

وباعتمادِ مبدأ التسطيحِ في البناءِ العضويِّ العامِّ إلى جانبِ تِقنيَّةِ الانطباعِ الكونيِّ، والعودةِ إلى صُوَرِ الحياةِ والبيئةِ الشرقيَّة بلونِها المحلِّيِّ المِصري، تكونُ أنجي أفلاطون قد استطاعت الاستفادةَ من التراثِ بتقنيَّةِ الحداثةِ الكونيَّةِ وأعطت الشرق ما للشرق باكتشافها الضوءَ وعلاقةَ الإنسان بالطبيعةِ وأهميّة الضوءِ بالنسبة إلى اللون، وباستعمالِها اللونَ الأصفرَ بصورةٍ خاصَّةٍ وهو اللونُ المميِّزُ للمُناخِ الصَّحراويِّ بشتّى مشتقَّاتِه، فضلاً عن أنَّ فنَّ التصوير الفِرعونيِّ قد تَمَيَّزَ به.

رابعاً ـ ركّزَتْ على موضوعات «طقوس العمل» كجني المحاصيل، وحياة الريف النشيطةِ، الصامتة، وهي موضوعاتٌ زيَّنَتْ فنَّ التصوير الفرعوني وبقيت مستمرَّة مع استمرارِ الطبيعة والإنسان، لكن فنّانتنا صَوَّرَتْها بنبرةٍ غِنائيّةٍ وبفرادةٍ وابتكارٍ رفَعتِ الفنَّ المصريَّ المعاصرَ بها إلى مصافِّ التاريخيّة والعالميّة.

المرحلةُ المتأخِّرةُ مِن إبداعِ أنجي أفلاطون

بعد ١٩٧٣ عمِلت أنجي أفلاطون على تصوير المعالمِ الطبيعيَّةِ وَتَغَلْغَلَتْ في سيناءَ وقلبِ الصّعيدِ، فظهر النخيلُ بصورةٍ أساسيَّةٍ في لوحات مناظرها الطبيعيَّة وحلَّ محلَّ الشجرة. وفي ما بين عامي ١٩٧٦ و١٩٧٧ ركَّزت على تصوير الواحات والصّخور. وقد عملت على تخليد أو تأكيد معالم الشخصيَّة المصريَّة في الطبيعة الجغرافيّة فَرَسَمَتِ القُرى والواحات بمبانِيها وَبساتينها. وأهمُّ لوحات هذه المرحلةِ: لوحةُ قرية الواحات ١٩٧٨/ زيت /٩٢×٧٦/ البنك الأهلي المصري؛ وقرية قلاوون بالواحات/ ١٩٧٩/ زيت/ ٧٦×٦٠ / مجموعة خاصَّة؛ والديوك السوداء / ١٩٨٣، وادي أبو سيلة.

امتازت هذه المناظرُ الطبيعيّة المصريّة برومانسيَّةٍ تعبيريَّةٍ، وبألوانٍ رمليَّةٍ تتماهى ولونَ الحجرِ الرمليِّ والكثبان الرمليَّة وحتّى ألوان شجر النخيل. فلا نجد ألواناً حادَّةً أو متناقضةً، بل هناك شفافيَّةٌ وانسيابيَّةٌ لونيَّةٌ سواءٌ في طريقةِ وضع اللون على القماش أو في طريقة تجاور الألوان. كما تميَّزت هذه الأعمال بترك فراغاتٍ بيضاء واسعةٍ على القماش لم تملأها الفنَّانةُ، الأمر الذي أضاف إلى مناخ اللّوحة العامّ نوراً طبيعيّاً يُحاكي نهارات الواحات والصَّحاري بضيائه، إذ إنَّ الضوءَ الحادَّ والقويَّ يخفِّف من حِدَّةِ ألوان الأشياء في الطبيعة؛ وهذا ما أرادته الفنَّانة على ما أعتقد. فمساحات البياض في اللوحة حالت دون مسألة الانعكاس اللونيّ في التجاور، فجاءت الألوان خفيفةً ورشيقةً ونهاريّة.

لم تصوِّر أنجي أفلاطون في المرحلة المتأخِّرة من إبداعها سوى ما كان مُلازماً للطبيعةِ المصريَّةِ والريف المصري والشخصيَّة المصريّة البحتة وهو ما يُسمَّى بلُغَةِ تاريخ الفنّ اللونَ المحليّ أو الصِّبغةَ المحلّية la couleur locale. فقد استهوتها صورٌ من الحياة والبيئة الريفيَّة هي نمطيَّةٌ بالنسبة إلى الريف ولكنّها متمايزةٌ من حيث دلالتها ومن حيث التعبير عنها وطرحها كموضوعٍ تشكيليٍّ، مثل لوحة جمع زَهرة الجلاديول/ ١٩٨٣/ زيت/ ٦٥×١٠٠/ ملك الفنَّانة؛ والطوب الأحمر/١٩٨١/؛ وصيَّادو النيل/١٩٨١/مائيّة؛ جمع الكتل (شجر الموز الميت) ١٩٨١/٦٥×١٠٠/ملك الفنَّانة؛ الزريبة/ ١٩٨٠/ زيت/ ٦٥×١٠٠ سم/ ملك الفنّانة.

إنَّ خبرة العمل الطويل باللونِ والفرشاةِ والتأليفِ تُكْسِبُ الفنَّان الكبير قدرةً على الاختصار والتِّلقائيَّةِ والاختزال والاقتصاد بالتفاصيل. ونلاحظ في بناء اللوحة العضويِّ العامِّ أنَّ الفنَّانة تكتفي بالخطوط الرئيسيَّةِ وبضرباتٍ من فرشاتها مُقْتَصَدَةً جدّاً وعفويَّةً جدّاً فلا ترسم تفاصيل الشَّخصيَّة أو الشَّجرة بل ترسم خطوطاً وكتلاً لونيَّةً مرنةً ومطواعةً ترمز بها إليها. ففي لوحة «جمع الكتل» ينتشر العمّال حاملين جذوع شجر الموز اليابسة في فضاء اللوحة بحركةٍ عفويَّةٍ وديناميكيَّةٍ هائلةٍ وعلى خلفيَّةٍ بيضاءَ من قماش اللوحة. ولمّا كان البياض سكوناً واللون حركة فإنَّ لعبة التناقض في اللون تمنح الإحساسَ بالحيويَّة. إنَّ شخصيّات هذه اللوحات الريفيَّة وأبطالها يفتقرون إلى هيولى أو هم أشباح نساء، إنهنَّ في العزاءِ عبارةٌ عن كُومٍ الملابس الفضفاضة، غائبةٌ عن الحضورِ الشخصيِّ وذائبةٌ في تراجيديّةٍ (مأساويّة) الحدثِ العامِّ. فلا وجوهَ بارزة، ولا ملامح للأجساد بل خطوطٌ منكسرةٌ، ملتويةٌ، متقوقعةٌ على ذاتها، تذكّرنا إلى حدٍّ كبيرٍ بصورِ النساء في المآتمِ الشعبيَّةِ في فنّ المنمنمات

الإسلاميّة. فقد اتّبعت أنجي أفلاطون ذات البناء للحدث وهو البناء الأقرب إلى الواقعِ الشرقيِّ. كما أنَّ المستشرقين قد سلّطوا الضوء عليه في بعض لوحاتهم، مثل لوحة /حزن على جبل القرنة/ ١٩٨١/ فتصوِّر أنجي أفلاطون مأساة المرأة عند قبر الفقيد. إذ بدت النِّسوة بلباسهنَّ الأسودِ نائماتٍ، أو راقصاتٍ حُزناً أو مرتمياتٍ على القبر. وقد استطاعت أن تسلِّط الضوء على دور المرأة في المآتمِ بصورةٍ بانوراميّةٍ في الريف، حيث الحزن أعمُّ وأشملُ وأعمقُ نظراً إلى الروابط العائليّة القويّة فيه.

وقد تطرَّقت أنجي أفلاطون في آخر حياتها إلى صورة المرأة البطلة المكافحة من أجل قضيَّتها ـ فتركت لنا بورتريه للشهيدة سناء محيدلي/ ١٩٨٥/ تبدو فيها عروساً تزيِّن الطرحةُ البيضاءُ رأسَها، والبندقيّة بيدها. الرأسُ مائلٌ في حالةِ انكسارٍ. فالزفاف لم يتمَّ فاستبدلت به زفافاً آخر هو الشّهادة. أعطت أنجي أفلاطون وجه سناء محيدلي كلَّ صفائه وجدِّيّته وسكونه بملامحَ تعبيريَّةٍ وانطباعيَّةٍ. لم تغرق في لعبة اللون كما في كلِّ أعمالها المتأخِّرة، بل تركت لفرشاتها التّنقّل بفوضى مدروسةٍ بفعل المهارة التّلقائيَّةِ والنضجِ التّقنيِّ تاركةً بين الخطوط العريضة آناً والدقيقة آناً آخر مساحات فراغٍ بيضاءَ يبدو خلفها منظرٌ طبيعيٌّ تتخلّله شجرات أرزٍ ترمز إلى مكان الحدث أي لبنان. كما تركت أنجي أفلاطون عدداً من البورتريهاتِ لفلّاحاتٍ وبَدَويّاتٍ بالبُرقعِ والحجاب أو بالجلباية وربطة الشعر التقليديَّة في الريف، محاولةً تثبيت صورةٍ تاريخيَّةٍ للمرأةِ الريفيَّةِ والبدويَّة، في حالة سكونٍ وجمودٍ وانتظارٍ وحزنٍ دفينٍ في عيونٍ تائهةٍ تنظر إلى المجهول، أو في حالة تفانٍ اجتماعيٍّ واقتصاديٍّ، تشارك الرجل في الإنتاج على قدمٍ وساقٍ وتحبُّه وتحتضنه وتنجب له وتنتظره وتندبه. لقد صوَّرت أنجي أفلاطون المرأة الرمز في كلِّ صورِ الحياةِ الواقعيّةِ بتعبيريَّةٍ اجتماعيّةٍ وفي الوظائف الرمزيّة للعنصر الواحد: المرأة الحبيبة ـ الأمُّ ـ الأرضُ ـ الإنسانيَّةُ ـ الوطنُ، وهذه الوظائف تشكِّل التضاريس الجغرافيَّة والتاريخيَّة لخصوصيَّةِ البيئة الشرقيَّة. فقد صوَّرت جوهر وجود المرأة، وحقيقة واقعها.

إنَّ تجربة أنجي أفلاطون غنيَّة بمختلف مراحلها، وبشتّى الموضوعات التي طرقتها. وهي تجربة لها دلالة الفنّانة الكبيرة التي خاضت غمار كلّ التيّارات الفنيّة الحديثة في عصرها وبمجمل الأنواع الفنيّة، كالبورتريه والمنظر الطبيعي وصور الحياة والبيئة. وقد أتقنت مبدأ التوليف بين التراث ـ التقاليد الفنيّة الشرقيّة ـ والحداثة روح العصر واهتمَّت بمسائل الشكل: الضوء واللون والتأليف والبناء.

وقد اتّسمت بعقل منفتح وعينٍ نفّاذة إلى جوهر الأشياء. وكانت تتجدَّد مع كلِّ عقدٍ من الزمن، دائمة الابتكار، متوهّجة الرؤية. فمن الضروري أن يُصار إلى تخليد ذكراها بوصفها علماً من أعلام الإبداع في الفنِّ التشكيليِّ العربي، عبر جائزة تُسمّى باسم جائزة أنجي أفلاطون للإبداع نظراً لقدرتها الخارقة على رسم صورة إبداعيّة للمرأة العربيّة في القرن العشرين، خاصّة وأنَّ هذه الصورة قد شابتها الأساطير والخرافات عبر التاريخ؛ فقد ساهمت إلى حدٍّ كبير بتصحيح الصورة وبالتركيز على جوهر كينونتها أو منطق وجودها الداخليّ.

إنَّ تجربة أنجي أفلاطون في مختلف مراحلها قد أكَّدت على قدرتها وأهميَّتها كفنّانة رياديَّة خاضت غمار كلّ التيّارات الفنيّة المحدثة في عصرها، وتناولت الأحداث التي عاصرتها كحريق القاهرة وبناء السدِّ العالي وحرب ٦٧.

إنَّ تجربة أنجي أفلاطون تجربةٌ رائدةٌ لا على صعيد الحركة التشكيليّة المصريّة وحسب، بل على صعيدِ العالمِ العربيِّ والعالم الثالث ككلّ. إنّها تجربةُ فنّانٍ كبيرٍ يمتلكُ لَهَبَ الروحِ ووهجَ العقلِ. تشدُّنا قدرتها على تطوير الشكلِ والمحتوى بوتيرةٍ تصاعديَّةٍ مُصغيةٍ لصوتِ العصرِ، ومُتطلّباتِ المرحلة. لقد أثبتت أنجي أفلاطون أنّها فنّانةٌ على مستوى أهمِّ الفنّانين الكبار الذين تفتخر بهم وبتجربتهم شعوبُهم نظراً إلى خضوع تمرُّدِهم الذاتيّ في التمرُّدِ الموضوعيِّ العام. فالفنّان عادة يملك في أعماقه جذوة «التمرُّد»؛ ومتى انطفأت هذه الجذوة توقَّف إبداعه. وكما لاحظنا فإنَّ جذوة التمرُّد في أنجي أفلاطون قد رافقتها طوّال مسيرتها الفنِّيَّة والسياسيَّةِ والاجتماعيَّةِ. وقد وجدتْ في الفنِّ مُتنفَّساً لتمرُّدِها على ذاتِها وعلى ما حولها، رفضت أنماط الجماليَّةِ التقليديَّةِ ومقاييسها، وظلَّت تبحث باجتهادٍ دؤوبٍ عن خصوصيَّةٍ لخطابها التشكيليّ. وقد اتّسمت بعقلٍ منفتحٍ وبعينٍ نفّاذةٍ ساعدتها على خوض تجاربها الفنيَّةِ وكلِّ احتمالات الخلق والابتكار. عرفت الفنون القديمة وجرَّبت تيّارات الحداثة، وانتهت إلى التوليف بينهما. اهتمَّت باللون والضَّوء والتأليف والبناء كما روَّضت كلَّ الموضوعات الكبيرة والصغيرة، البعيدةِ المنال التي في متناول العين. كانت تهربُ من ذاتها التي قد تحتمل عبثيَّةَ الفنّانِ، لتغوص في العامِّ الذي هو جزءٌ منها وهو الكلُّ الذي انبثقت منه. فكان ثالوثُ الإبداعِ المقدَّس تاريخيّاً: المرأةُ ـ العملُ ـ الأرضُ. ويبقى أن نقول إنَّ هناك غياباً وجدانيّاً للرجل بصيغة المفرد في نتاجها. كنّا نرى الرجلَ بصيغةِ الجمع: الرجل في طقوسِ العملِ والأسرةِ والنضالِ فقط. وأمّا الرجلُ الملهمُ فلم يصادفنا في أعمالها. لعلّه الشرق وخصوصيّة علاقة الرجل بالمرأةِ المبدعةِ فيه.

المسار الابداعي

للمرأة اللبنانيّة

د. عفيف فرّاج

سيرة تاريخيَّة موجزة

يلاحظ دارس أدب النهضة التي هبَّت نشطة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بين لبنان ومصر أنَّ الأديبات اللبنانيَّات كنَّ أبكر حضوراً من شقيقاتهنَّ العربيَّات إلى حقول الإبداع الأدبيّ والصحافة وأنهنَّ صاحبات الإرهاصات الروائيَّة والقصصيَّة والمسرحيَّة والشعريَّة الصحافيَّة الأولى منذ مستهلّ العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

ففي باب الفنّ القصصي أصدرت أليس بطرس البستاني[1] الرواية الاجتماعيَّة النسائيَّة الأولى عام ١٨٩١ بعنوان **صائبة** التي تتمحور حبكتها حول حقّ المرأة في اختيار الزوج خارج إطار العرف. وفي العام ١٨٩٩ أصدرت زينب فوّاز (١٨٤٦ ـ ١٩١٤) رواية **حسن العواقب أو غادة الزهراء** أتبعتها عام ١٩٠٥ برواية غراميَّة تاريخيَّة بعنوان **الملك قورش أو ملك الفرس**[2]. وكانت زينب فوّاز صاحبة أوّل محاولة مسرحيَّة صدرت عام ١٨٩٣ بعنوان **الهوى والوفاء** التي تدور حول جهاد المحبّين من أجل الزواج رغم العقبات؛ فقد كانت مشكلة الزواج أهمّ شواغل الإرهاصات القصصيَّة الأولى. وفي مسرحيَّة فوّاز كما في قصصها يتقاطع الشعر والنثر، السرد والوعظ، الأحداث والمغامرات البطوليَّة والتعليقات الخطابيَّة بشكل يظهر «تأثّر الكاتبة بأدب القصّ الشعبي كما عهدناه في قصص «الظاهر بيبرس»[1].

وكانت اللبنانيَّة لبيبة هاشم شريكة زينب فوّاز في هدف النهوض بالمرأة الشرقيَّة بأداة القصَّة والمقالة الصحفيَّة والرواية. وقد صدرت روايتها الأولى عام ١٩٠٤ بعنوان **قلب الرجل** تبعها رواية **شيرين أو فتاة الشرق**، عام ١٩٠٧، ومجموعة من القصص الطويلة والأقاصيص «لم تحظَ باهتمام مؤرّخي الأدب»[2]. وفي العام ١٩٠٩ كتبت لبيبة صدقة رواية **حسناء سالونيك**، وكتبت فريدة عطيَّة روايتها التاريخيَّة **بين عرشين**. وبين الحربين كان اسم مي زيادة (١٨٦٦ ـ ١٩٤١) اللبنانيَّة المقيمة في مصر هو الأكثر تألقاً خصوصاً بعد اشتهار صالونها الأدبيّ الذي ضمَّ أعلاماً نهضويّين كباراً أمثال العقّاد والرافعي ويعقوب صرّوف وشبلي شميّل وأنطون الجميل واسماعيل صبري ومصطفى عبد الرازق. وقد تركت مي زيادة ثلاث روايات وخمسة مؤلّفات في الأدب وثلاثين رسالة مخطوطة وشعراً بالفرنسيَّة.

---

(١) أليس بطرس البستاني كما يسمّيها د. محمَّد يوسف نجم أو «أديل بطرس البستاني» كما يسمّيها أنيس المقدسي هي ابنة المعلّم بطرس وشقيقة سليم البستاني الذي أسَّس للرواية الاجتماعيَّة عام ١٨٧٠ بروايته **الهيام في بلاد الشام**. وتحكي رواية أليس قصَّة امرأة يطاردها ابن عمّها الشرير بعد أن رفضت الزواج منه وتزوَّجت من رجل أحبَّته. وتنتهي الرواية بمصرعها على يد ابن عمّها وبتفجّع زوجها.

(٢) تحكي الرواية عن زوال مملكتي نينوى وبابل على يد الفرس «وكلّ ذلك بتأثير الغرام وفتك تلك الأجفان السقام بقلوب الملوك العظام». وتقدّم رواية فوّاز وغيرها من الروايات التاريخيَّة ـ الغراميَّة النسائيَّة الصور الأولى التي سيظهرها جرجي زيدان في رواياته عن التاريخ الإسلامي. وقد صوَّرت الرواية فيها مساوئ العبادة المجوسيَّة ومحاسن التوحيد.

(١) د. عبد المحسن بدر، **تطوّر الرواية العربيَّة الحديثة** (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨) دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٦٣، الصفحات ١٤٧ ـ ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٢) يلحظ د. محمَّد يوسف نجم أنَّ الكاتبة أرادت من انتقالها بأبطالها بين لبنان ومصر «أن تجمع هاتين البيئتين في قصَّة واحدة». ويمتدح جماليَّتها الأسلوبيَّة «لتخلّصها من الوعظ والاستطراد» واهتمامها بتحليل العواطف والصراع الداخلي والحياة الباطنيَّة للشخصيَّات. وفي حين يكتفي بوضع الرواية في إطارها الزمني، وهو «فتنة ١٨٦٠» ويحصر الهدف منها بـ «إظهار شهامة المرأة وتقلّب الرجل وخداعه»، فإنَّ إيمان القاضي تضيف في كتابها **الرواية النسويَّة في بلاد الشام** هدفاً آخر تفترضه في الرواية، هو «إثارة تعاطف المسيحيّين ضدّ الدروز إثر فتنة ١٨٦٠»، وتورد نصّاً استهلاليّاً للحدث الروائي يؤكِّد افتراضها. راجع د. محمَّد يوسف نجم، **القصَّة في الأدب العربي الحديث** (١٨٧٠ ـ ١٩١٤)، دار الثقافة ـ بيروت، ط ١، ١٩٦٦، الصفحات ١٣١ ـ ١٣٢؛ وإيمان القاضي **الرواية النسويَّة في بلاد الشام: السمات النفسيَّة والفنيَّة، ١٩٥٠ ـ ١٩٨٥**، دار الأهالي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٣ ـ ٢٤.

هذه الإرهاصات الروائيَّة والمسرحيَّة والقصصيَّة المبكِّرة التي ذكرنا لا تصلح شهوداً على ولادة الإبداعيَّة النسويَّة بمقياسٍ فنيٍّ بقدر ما هي شواهد على مواكبةٍ نسويَّةٍ لبنانيَّةٍ إبداعيَّةٍ رياديَّةٍ نشطةٍ للمسار الثقافي النهضويِّ ابتداءً بالتسعينات من القرن التاسع عشر. وقد أوجدت النساء اللبنانيَّات أمكنة لهنّ إلى جانب أشقَّائهنّ اللبنانيِّين الذين توسّلوا الرواية أداةَ تنويرٍ أو إعلام، أمثال جرجي زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) وفرح أنطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) ونقولا حدَّاد (١٨٧٢ - ١٩٥٤) ويعقوب صرُّوف (١٨٥٢ - ١٩٢٧)(١).

وقد انطبع أدب اللبنانيِّين واللبنانيَّات بطابع الرسوليَّةِ الاجتماعيَّة التي تلحُّ في نقل قيمٍ غربيَّةٍ كان الأديب النهضويُّ يريد فرضها على واقعٍ اعتبره مادةً لتشكيله. وهذا ما جعل أدب النهضة يفتقر إلى الحوار والتوليد من الداخل في ظلّ سيادة أسلوب الإملاء والفرض من الخارج.

المرأة اللبنانيَّة تنشئ صحفاً نهضويّة

كانت الصحافة هي المجال الأوّل والأبرز الذي أكَّدت فيه المرأة اللبنانيَّة حضورها المميَّز، واستنهضت عبره النساء إلى دورٍ ثقافيٍّ يتعدّى حدود البيت الزوجيّ والبعد البيولوجي. إنَّنا نسمع في عام ١٨٧٤ صوت امرأة يرتفع محرِّضاً النساء على طلب المعرفة(٢)، وقد سبقت اللبنانيَّة الكسندرة أفرينو إلى تأسيس مجلَّة **أنيس الجليس** عام ١٨٨٩، وهي المجلَّة «التي بلغت أقصى أبعاد العالَمَيْن العربي

(١) أهمّ محاولات فرح أنطون الروائيَّة هي **الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث** (١٩٠٣)، و**الوحش الوحش الوحش** (١٩٠٣). وأمَّا نقولا حدَّاد (صهر فرح أنطون) فقد كتب **قصّة العين بالعين** (١٩٠٤) و**أسيرة الحبّ** (١٩٠٧) و**قبلها كلّه نصيب** (١٩٠٣). وأمَّا الدكتور صرّوف صاحب **المقتطف** المشهور بداعية المعلّم فقد دخل باب القصّ الاجتماعي بروايتين **فتاة مصر** (١٩٠٥) و**فتاة الفيّوم** (١٩٠٨). لمزيد من التفاصيل راجع د. محمَّد يوسف نجم، **القصَّة في الأدب العربي الحديث**، مرجع مذكور، الصفحات من ٨٧ حتّى ١٢٩.

(٢) من مقالة نشرتها مدام منصور شكّور في مجلَّة **الجنان** وذكرها أنيس مقدسي في كتابه **الاتجاهات الأدبيَّة في العالم العربي الحديث** الطبعة السادسة، دار العلم للملايين - بيروت، ص ٢٧٠. وقد جاء في المقالة «أنَّ ارتفاع درجة الأفراد والأمم إنَّما يكون بالمعارف. والبرهان القاطع هو الفرق بين جهالة أوروبا في زمان ظلماتها في القرون الوسطى وهذا الزمن. ولمَّا كانت المرأة ذات قابليّة لجمع ما يجمعه الرجال، ولإدراك ما يدركونه(...) فقد كان لا بدّ من أن تكون الواسطة الرافعة لشأنها والمثقّفة لعقلها نفس وسائط تقدّم الرجال».

والإسلامي، ونالت من الشهرة ما لم تنله مجلَّة نسائيَّة سواها»(١). وبعدها أسَّست هند نوفل مجلَّة **الفتاة** عام ١٨٩٢ في الاسكندريَّة وكان هدفها كما تذكر صاحبتها هو «الدفاع عن الحقّ (النسوي) المسلوب والاستلفات إلى الواجب المطلوب»، وكانت زينب فوّاز بين الذين أسهموا في تحريرها. وقد أصدرت روز أنطون مجلَّة **السيِّدات والبنات** عام ١٩٠٣.

أمَّا لبيبة هاشم فقد أصدرت مجلَّة **فتاة الشرق** عام ١٩٠٦. لكن إسهاماتها الصحفيَّة الأولى كانت عام ١٨٩٦ بمقالة تُعدِّدُ فيها فوائد العلوم للنساء(٢). وقد حدَّدت الهاشم أهداف مجلَّتها في أربعة مبادئ(٣) هي ترقية المرأة أدبيَّاً وعلميَّاً واجتماعيَّاً، ومساعدتها كربَّة منزل وأسرة، وتأهيلها لأن تصبح عضواً نافعاً في المجتمع تتولَّى منصبها الطبيعي فيه، والمطالبة بزيادة عدد المدارس للبنات.

وقد أصدرت نجلاء أبو اللّمع مجلَّة **الفجر** عام ١٩١٩، والمربيَّة عفيفة صعب مجلَّة **الخدر** عام ١٩١٩ أيضاً، وجوليا طعمة دمشقيَّة مجلَّة **المرأة الجديدة** عام ١٩٢١، وحبّوبة حدَّاد مجلَّة **الحياة الجديدة** عام ١٩٢٢.

كما أصدرت لبنانيَّات بلغن المهجرَيْن الأميركي الشمالي والجنوبي مجلاَّتٍ في نيويورك وسان باولو. فأصدرت عفيفة كرم مجلَّة **العالم الجديد** في نيويورك عام ١٩١٢، وعلت صرخة سلمى صايغ (١٨٨٩ - ١٩٥٣) في البرازيل مخاطبةً السادة الرجال بقولها: «ستظلّون تبنون على الرمال ما لم تتعهّدوا المرأة - الأساس وتعيدوا إلى نصف الأمَّة حقّها الشرعي الصريح السليب»(٤).

وعلى صفحات هذه المجلاَّت التي صدر معظمها في مصر تمّ استكتابُ عشرات الأقلام النسائيَّة واستنهاض القطاع القارئ من الرأي العام النسوي للدفاع عن حقوق المرأة في ما يربو على أربعين مجلَّة صدرت بين نهايات القرن التاسع عشر وأربعينات القرن العشرين. وكان حقّ المرأة في العلم والمعرفة هو المبدأ الأوّل الذي

(١) أنور الجندي، **أدب المرأة العربيَّة - القصَّة العربيَّة المعاصرة - تطوّر الترجمة** مطبعة الرسالة - مصر، ط ١، ص ٣٧.

(٢) أنور الجندي، المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٣) أسماء صدور المجلاّت وتواريخها وصاحباتها أثبتها أنيس المقدسي في كتابه **الاتجاهات الأدبيَّة**، مرجع مذكور، ص ٢٧٢ - ٢٧٣.

(٤) كتبت سلمى صايغ عن حقّ المرأة في المعرفة والحريَّة في مجلَّة **العصبة**، وكانت عضواً في العصبة الأندلسيَّة خلال الأربعينات، ولها كتاب بعنوان **النسمات** (١٩٢٣) وقصَّة بعنوان «فتاة الفرس» نشرتها في مجلَّة **المرأة الجديدة**. وقد أصدرت ابنتها اميلي فارس ابراهيم كتاباً عنها صدر في بيروت عام ١٩٥٤.

أكّدته وردّدته الأديباتُ اللبنانيّاتُ ثمّ المصريّات فالسوريّـات، وذلك قبل صدور كتاب **تحرير المرأة** لقاسم أمين عام ١٨٩٩.

فقد ذكرنا أنّ المقالة النسائيّـة الأولى المطالبـة بحقّ المرأة في العلم قد صدرت عـام ١٨٧٤، وأنّ لبيبة الهـاشم كتبت في «فوائـد العلوم للنساء» عام ١٨٩٦. ونضيف هَهنا اسمَ زينب فوّاز التي تقول مي زيادة إنّ قاسم أمين كان متأخّراً عنها. فهي، [أي فوّاز] كانت تنشر رسائلها الزينبيّة في موضوعات المرأة قبل سنة ١٨٩٢ بينما لم ينشر قاسم أمين كتاب **تحرير المرأة** إلّا سنة ١٨٩٨[1].

كما يلحظ مؤرّخـون للحركـة الأدبيّـة في عصر النهضـة أسبقيّـة الأديبات اللبنانيّات «وجرأتهنّ النادرة في إصدار المجـلّات النسويّـة، وفي الدعوة إلى تحرير المـرأة منذ العـام ١٨٩٢ وذلك قبـل أن يصدر قاسم أمين كتاب **تحرير المرأة** عام ١٨٩٩»[2].

والملاحَظ أنّ معظم القـدرات النسائيّـة اللبنانيّـة قد وجـدت في مصر أرضَ تحقّقها حيث استظلّت المناخَ الليبرالي الذي أفسح آنذاك لأجنحـة أعياهـا الجثوم داخـل دوائـر عـدم الإمكـان العثماني الملّيّ والاستبـداد الحميدي. والملاحَظ كذلـك أنّ معـظم المجـلّات الـتي ذكـرنا (وهي ليست جـامعة مـانعة قـطعاً) قـد صدرت في القـاهـرة والاسكندريّة. وهكذا شكّلت هجرة الكاتبات اللبنانيّات إضـافةً إلى ظاهرة الهجرة والغربة التي وسمت الثقافة النهضويّـة اللبنانيّـة بشكل عام. وإذا كنّا قد أدرجنا الروائيّات في سياق واحد مع أشقائهنّ فإنّه بإمكاننا إدراج المؤسّسات أمثـال هند نـوفل واسكـنـدرة أفرينـو ولبيبة الهـاشم وغيرهنّ في تيّـار المؤسّسين لكـبريـات الصحف المصـريّـة في الحقبـة ذاتهـا، أمثـال سليم وبشـارة تقـلا ـ مؤسّسي **الأهـرام** عـام ١٨٧٥ ـ وفـارس نمـر مؤسّس **المقـطّم** (١٨٨٩) وجـرجي زيـدان مؤسّس **الهلال** عـام ١٨٩٢، ويعقـوب صرُّوف مؤسّس **المقتطف**. وكانت المجلّات والصحف تتبارى في نشر القصص المؤلّفة والمترجمة استجابة لرغبة القرّاء. و«هكذا ساعدت الصحـافة عـلى نشر القصّة بين جمهور قرّاء العربيّـة»[3]. لكن الملاحظ أنّ معـظم هذه الصحف النسائيّة قد اندثرت، وما بقي منها لا يتجاوز «الثـلاث أو الأربع في حديثات العهد»[1]. ذلك أنّ طاقات المرأة قد تحوّلت على ما يبدو إلى ميادين أخرى لعلّ الأدب القصصي أن يكون أهمّها.

وفي مجال الدراسات والبحوث كتبت زينب فـوّاز عن أهليّة المـرأة وحقّها في المشاركة بكلّ شأن، بما في ذلك الشأن السياسي، في كتابها **الدرّ المنثور في طبقـات ربّات الخـدور**؛ وهو واحـد من أشهر كتب حقبتها، والأوّل في بابه لجهة احتـوائه عـلى ٤٥٦ ترجمـة «من تراجم شهيرات الشرق والغرب من كلّ أديبة فاضلة وملكة عـاقلة وخطيبـة وناثرة»[2].

وقد استندت فوّاز في كتابهـا إلى ٤٤ مرجعـاً داعماً لمـادّة إعلاميّـة استغـرقت ٥٥٢ صفحة. ويعتـبر الكتـاب معلَماً من معـالم النهـوض الفكـري للمرأة العـربيّة في سيـاق مبادرتهـا لإثبـات أهليّتهـا وأخـذ قضيّتها بيدها وإيصال صوتها إلى المحافل الثقافيّة النسائيّة في الغـرب والحوار الحضاري مع الرموز الغربيّة النسويّة المتقدّمة. ولعلّ مشاركة فوّاز في المعرض الكولومبي عام ١٨٩٣ بكتاب **الدرّ المنثور** هو الأوّل على هاجسها النهضوي الحضاري الشمولي. وتأسف فوّاز في رسالتها لرئيسة القسم النسائي في المعرض لأنّ الحجاب يحول دون حضورها المعرض الأميركي شخصيّاً[3].

وإذا كان لا بدّ من الاكتفاء باختيار أهم المباحث النسائيّة فـلا بدّ لنـا من التـوقّف عنـد مؤلّفَي اللبنـانيّـة نـظيرة زين الـدين **السفـور والحجاب** و**الفتاة والشيوخ** (١٩٢٨) ومرماهما كما تحدّدهما الباحثـة هما «تحرير المرأة والتجدّد الاجتماعي في العالم الإسلامي»[4]. وقد أكّـدت الكاتبة حقّ الكـائن البشري في الاختيار الإرادي الحـرّ في كلّ شـأنٍ يتّصل بحياته العقديّة أو السلوكيّة، مسقطةً الحجاب بـوصفه «أحـد القشور والظواهر» داعية إلى «الاعتناء باللباب والسرائر» ومؤكّـدة أنّ اللباب قتلها «تجميدُ الشرع بسدّ باب الاجتهاد»[5]. وقـد أثار كتـاب نـظيرة زين الـدين الأوّل **السفـور والحجـاب** في حينـه من الـردود

(١) راجع مقدّمة فوزيّة فوّاز لأعمال زينب فوّاز رواية **حسن العواقب** ومسرحية **الهوى والوفاء**، إصدار «المجلس الثقافي للبنان الجنوبي»، سلسلة «من التراث العاملي»، بيروت، ط ١، ١٩٨٤، ص ٢١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) محمّد يوسف نجم، **القصّة في الأدب العربي الحديث**، مرجع مذكور ص، ٢١.

(١) أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبيّة**، مرجع مذكور، ص ٢٧٣.

(٢) النصّ هـو لزينب فـوّاز، وقـد جـاء في رسـالـة بعثت بها إلى رئيسة القسم النسـائي في معرض شيكـاغو «بـرتا هـونوري بالمر» ونشرتهـا فوزيّـة فوّاز في مقدّمتها لأعمال زينب فوّاز، مرجع مذكور، ص ٢١.

(٣) تقول فوّاز في رسالتها إلى برتا بالمر «لو كانت عوائدنا، نحن النساء المسلمات، تسمح لنا بالحضور في مثل هذه الاجتماعات لكنت سعيدة بتقديمه بنفسي»، المرجع السابق.

(٤) نـظيرة زين الدين، **السفـور والحجاب**، مطابع قـوزمـا، بـيروت، ط ١، ١٩٢٨، المقدّمة.

(٥) المصدر السابق، ص ٦ و٤٩.

ما جعل العالم العربي ـ الإسلامي يبدو وكأنّه قد انقسم إلى حزبين اثنين: حزب الحجابيّين ـ الذين رموا زين الدين بالكفر والتبعيَّة للإرساليَّات والمبشِّرين الأجانب ـ وحزب السفوريّين، وكان في مقدِّمتهم شعراء كبار أمثال الرصافي[1] والزهاوي اللذيْن كتبا لحزب السفوريِّين أناشيد تردَّدت أصداؤها بين المشرق والمغرب. كما انحاز بعض الشيوخ الشعراء أمثال أحمد تقيّ الدين إلى السفوريّين بقصيدة كان مطلعها:

يا فتاة الخدر سيري للسفورِ
لا تكوني ظلمةً في عصر نورِ

وختمها بالقول:

لا يضير النورُ وجهاً سافراً
في ضياء العقل والحقِ، الطهور

وفي حقل الشعر: كان للبنان الرائدات أمثال وردة اليازجي (١٨٣٨ ـ ١٩٢٤) وجميلة العلايلي الشاعرة الناثرة التي جاءت متأخِّرة نسبيًّا. وفيما نظمت الرائدتان الأبكر حضوراً إلى عالم الشعر بأسلوب تقليدي قلَّدتا فيه اليازجيَّيْن ناصيف وابراهيم، ظهر تيَّارُ التجديد في الشعر النسوي على يد جميلة العلايلي التي تأثَّرت بأدباء الرابطة القلميَّة ولاسيَّما جبران وإيليًّا أبو ماضي. وهي في نظر النقَّاد «أوَّل شاعرة حاولت أن تصوِّر عاطفتها تصويراً صريحاً»[2] في وسطٍ اجتماعيٍّ محافظٍ فرض عليها النشر بتوقيعاتٍ رمزيّة.

كانت مي زيادة هي الأكثر حضوراً في مرحلة ما بين الحربين، وإن كان لا يفوتنا ذكر أخريات مثل وداد سكاكيني الصيداويَّة التي أقامت في دمشق وتنقَّلت بين بيروت ودمشق والقاهرة[3].

وقد عكست مي زيادة هي الأخرى مؤثِّرات جبران والمدرسة المهجريَّة في أدبها. ثمَّ دخل الإبداع النسوي في لبنان مرحلة شبه غيبوبة استمرَّت حتَّى العام ١٩٥٨ حين أرسلت ليلى بعلبكي عبر روايتها **أنا أحيا** ما يشبه الدقَّات القويَّة الثلاث التي تسبق إزاحة الستار عن المشهد. والمشهد كان روائيًّا، واستمراريًّا لم ينقطع دفقه بعد، بحيث يمكن القول إنَّ الفنّ القصصي هو فضاء الإبداع السنوي المعاصر، كما كانت المؤسَّسات والمقالات الصحفيَّة هي أبرز مجالات حضور الرائدات الأوَّل.

الروائيَّات اللبنانيَّات المعاصرات ١٩٥٨ ـ ١٩٨٦

يمكن اعتبار رواية **أنا أحيا** (١٩٥٨) رائدة المعنيين الفنيِّ والفكري، وذلك لاستكمالها عناصرَ الفنّ القصصي لجهة الشكل، ولأنَّها تؤسِّس للرواية الوجوديَّة بالمعنى الفلسفي، أو تنقل بعض ملامح الفكر الوجودي إلى الرواية من جهة ثانية. «لينا» بطلة الرواية، تتحدَّر من الطبقة الوسطى التجاريّة التي توسَّعت وازدهرت خلال عقد الخمسينات. لكن بطلة بعلبكي ترفض طبقتها وتحتقر ثروتها الماليَّة وتبعيَّتها السياسيَّة للأجنبي، وتصرّ على استقلالها وصناعة ذاتها بأداة العمل. والصبيَّة الوجوديَّة المتخفِّفة من أثقال الأسرة والتقليد تخطو واثقة وبرشاقة آسرة. وفي اندفاعها إلى الحريّة والأكل من شجرة المعرفة عنادُ صبيَّةٍ بريئةِ الشقاوة، لكن الصبيَّة شقيَّة أيضاً بفعل توتُّرٍ تعيشه بين قطبين ثقافيَّين حضاريَّين: أحدهما شرقٌ يتمسَّك بكتابه الديني والتقليد، والآخر غربٌ يمارس القرصنة السياسيَّة والعسكريَّة (كما استدلَّت من العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦) إضافة إلى التحديث والتغريب السطحي الذي يبتدّى في لغة وهندام ومسالك شريحة بشريَّة تتردَّد بين الجامعة الأميركيَّة والشوارع والمقاهي المحيطة.

لكن ولاء الصبيَّة الوجوديَّة هو لذاتها لا لأيّ ضميرٍ جماعيٍّ عام. وذاتها في توهّمها «قصر فخم منيف مكثّف». وإذ تعجز بطلة بعلبكي عن الامتداد بذاتها إلى قضيَّة وجماعة فإنَّها تعود عودة الصقر الجانح نحو الشمس إلى قنّ الدجاج، وتغلّب مبدأ الاستمراريّة البيولوجيَّة على مبدأ الثورة الثقافيَّة وتتقبَّل موضوعةَ أمِّها: «أنت مثلي خُلِقت لمضاجعة الرجل وهدهدة سرير الطفل».

وهذا يعيدنا إلى نظريَّة حوَّاء الأبديَّة أو المرأة الخالدة. إنَّ مصادرة بعلبكي لبعدَي الحريّة العقلي والإنتاجي ولَّد شخصيَّةً نسائيَّةً ممسوخةً في روايتها الثانية **الآلهة الممسوخة** (١٩٦٠) حيث يطالع المرء صورة امرأة عاقر تداعب دمية بديلة تجسِّد رغبتها في الإخصاب ولو من زوج سجَّان يجلد كرامتها.

وقد تميَّز عقد الستِّينات الذي توقَّف نتاج ليلى بعلبكي في مفتتحه بظهور أقلامٍ نسائيَّةٍ لبنانيَّةٍ لم يتوقَّف نتاجها بعد أمثال غادة السمّان

---

(١) يقول الرصافي مدافعاً عن نظيرة زين الدين وكتابها ومخاطباً أعداءها:

هدمتْ نظيرة ما بنت عاداتكم ... من كلّ سجنٍ للنساءِ مهين
أَفَتَمكثون على العناد وقد بدا ... من بعد ليل الشكّ صبح يقين
نحن السفوريّين أعلم بالذي ... شرع النبي محمّد من دين
أيكون ما شرع النبيّ محمّد ... شيئاً يخالف شرعة التمدين

(٢) أنور الجندي، مرجع مذكور، ص ٢١.

(٣) مؤلَّفات سكاكيني هي الخطرات، مرايا الناس، أمّهات المؤمنين، بين النيل والنخيل، الحبّ المحرّم، إنصاف المرأة، الستار المرفوع، العاشقة المتصوِّفة، شهيرات من الشرق والغرب، سواد في بياض، قاسم أمين، الكاتبة مي.

الدمشقيَّة الولادة والمنشأ، اللبنانيَّة الجنسيَّة، وإميلي نصر الله وليلى عسيران، كما ظهرت كاتبتان واعدتان هما منى جبُّور وبلقيس حوماني.

في رواية **فتاة تافهة** (١٩٦٢) قدّمت جبُّور النموذج الأوَّل لأنثى ترفض الأنوثة وتسحب هويتها الجنسيَّة من مجال التعارف والتواصل[1]. وأمَّا رواية بلقيس حوماني الأهمّ فكانت **حيّ اللجى** (١٩٦٧) التي تعاملت بأسلوبٍ واقعيٍّ يختلف عن الغنائيَّة الرومنتيكيَّة التي طبعت قصصَ معاصراتها اللبنانيَّات ورواياتهنَّ مع قضيَّة الجنوبيِّين النازحين إلى قاع بيروت الاجتماعي حيث تركّدوا في أزقَّةٍ وأحياء تذكّر بالتي وصفها «ديكنز» أو «غوركي». وغنيٌّ عن القول إنَّ فلاّحينا الجنوبيِّين لم يشكِّلوا جيشَ البروليتاريا الصناعيّة المنتجة. فقد ظهروا في الرواية كما كانوا في الواقع قطاعاً طفيليّاً هامشيّاً من البروليتاريا الرثَّة التي تقهر الأبنةَ ويتعاركَ رجُلُها مع الزوجة بوصفها عبدةَ العبد. ومن هجرة القرويِّين والفلاّحين الجنوبيِّين إلى العاصمة القريبة أو المدن الغربيَّة البعيدة استلَّت إميلي نصر الله خيوطاً نسجت منها حبكاتها الروائيَّة ابتداءً من باكورتها **طيور أيلول** (١٩٦٢) وانتهاءً بروايتها الأخيرة **الإقلاع عكس الزمن** (١٩٨٦). كما أنَّ موضوع الهجرة من الريف الجنوبي إلى العاصمة اللبنانيَّة بقي محور عددٍ من الأعمال الروائيَّة والقصصيَّة لعلَّ أبرزها كان رواية رجاء نعمة **طرف الخيط** (١٩٧٣) ورواية نهى سمارة **في مدينة المستنقع** (١٩٧٣). وقوام الروايتين الأخيرتين هو شخصيّة البورجوازي الصغير المتقلقلة الباحثة عن دور ومرتبة في سلّمٍ اجتماعيٍّ كان باديَ الحركة.

والشخصيَّة الجنوبيَّة المهاجرة و/أو المهجَّرة الحاملة لنار الحرب والمنصهرة في أتونها هي قوام رواية حنان الشيخ الهامَّة **حكاية زهرة**.

إميلي نصر الله: النشيد الصوفي يتواصل

النشيد الصوفي الحلولي الذي استهلّه الريحاني وجبران ونعيمة يتواصل دون انقطاع في أدب إميلي نصر الله القصصي. إنَّ إميلي نصر الله تكتب القريةَ اللبنانيَّة الجنوبيَّة في زمن التحوّلات التي استحدثتها فيها الطبقةُ الوسطى المتنامية منذ الخمسينات، وهي تحوّلات مزَّقت نسيجَ العلاقات الاجتماعيّة القرويَّة التضامنيَّة وقيمها الروحيَّة ودفعت بالقرويِّين إلى فضاء الفردانيَّة المدينيَّة النافية لضمير الجمع. وكافَّة روايات نصر الله تتلفَّت إلى الماضي في حزنٍ على أرضٍ جنوبيَّةٍ ينزح أبناؤها عنها في هجرات متعدِّدة الحلقات والدوافع، سياسيَّة كانت (الفرار من جور العثمانيِّين إلى آفاق حرَّة) أو اقتصاديَّة (يحرِّكها شحّ الأرض ووعود الثراء في المهجر)، أو أمْنِيَّةً ماثلة في اعتداءات اسرائيل على القرى الجنوبيَّة وانكفاء ظلّ الدولة الأمني عن سماء الجنوب وأرضه.

والعنصر الدرامي في أدب نصر الله يتأتّى من حنين الجذر القروي إلى ترابه الذي اقتُلِعَ منه ولم يعلق بترابٍ آخر قريبٍ أو بعيدٍ، لأنَّ كلّ ما عدا أرض الجنوب هو أرض الشتات. ولا شكّ أنَّ نزوع إميلي نصر الله إلى وحدة الوجود التي تجمع المكان والإنسان كان يأخذها في حالة انخطاف تُخرج قلمها عن السياق ليدخل في تسبيحات حلوليَّة رومانتيكيَّة لا وظيفة بنيويَّة لها، وهذا ما أضعف العنصر الدرامي في عملها الروائي. والحقّ أنَّ نجاحات الكاتبة وإخفاقاتها كانت تعتمد على مدى قدرتها على إخضاع الروح الصوفي القويّ فيها لضرورات البناء الفني العضوي من جهة، ومقاربة العالم الواقعي - وإن جافى مثلها الكونيَّة التوحيديَّة - من جهة أخرى. وقد نجحت نصر الله، في تقديري، في إقامة جدل متوازن بين الواقعي والمثالي في روايات ثلاث: **طيور أيلول** وهي باكورة أعمالها (١٩٦٢) **والرهينة** (١٩٧٤) وروايتها الأخيرة **الإقلاع عكس الزمن** (١٩٨٦)، في حين تخلخل الجدلُ مع الواقع في روايتيها **شجرة الدفلى** (١٩٦٨) **وتلك الذكريات** (١٩٨٠) واستغرقها الجنوح المثالي الرومانتيكي.

إنَّ بطلات إميلي نصر الله هنَّ ضحايا مرحلة الانتقال بين طبقتين وزمنين. ذلك أنَّ البورجوازيّة اللبنانيَّة نقلت المرأة إلى مدن وجامعات ووظائف بسرعة لم تتواقع زمنيّاً مع حركة الوعي والفكر. أي أن تمزُّعَ النسيج الاجتماعي القرويّ التقليدي لم يتساوق مع تحوّل نوعي موازٍ في نظرة المرأة إلى المجتمع، كما أنّه لم يملّك المرأة نظرة جديدة إلى نفسها. وهكذا نجد بطلة رواية **الرهينة** تتحرّك بحريَّة في بيروت، وتستقي المعرفة في أهمّ جامعاتها لكنَّها تبقى سلبيَّة الوعي، مشلولة الإرادة، محكومة من الخارج والداخل بمفاهيم بطركيَّة تستبقي الرجل قَدَراً لها وتجعل من ماضيه مستقبَلَها. وتعطي الكاتبة هذا الرجل المجرّد اسمَ الإلّه الأسطوريّ الجبّار «نمرود».

(١) «كلاّ لن أصبح امرأة، صرختْ، لن أصبح امرأة». هذا ما تعلنه بطلة منى جبّور مضيفةً: «مستحيل أن تتّخذ منّي لذّة، فأنا لست امرأة، أنا كيان». وهكذا يتأقطب الجنسان بدل أن يتكاملا، وتسود جدليَّة التنافي الجنسي التي تتوسَّع وتتنوَّع في أدب نوال السعداوي القصصي. وقد أصدرت جبُّور رواية ثانية عام ١٩٦٦ بعنوان **الغربان والمسوح السوداء**.

وهكذا حملت بطلاتُ نصر الله شحوب «زهراتٍ تفتّحت قسراً في غير موسمها» على حدّ تعبير الكاتبة فاكتست بصفرة الاكتئاب. إنّ الانكسار الغنائي الشجي، والحزن على الذات الأنثويّة المتكسِّرة الأجنحة هما من سمات لا تقتصر على أدب نصر الله القصصي وإنّما تنطبق على معظم نتاج المرأة القصصي من أليس بطرس البستاني إلى مي زيادة وغيرهما.

إنّ الحرب اللبنانيّة، وهي الأكثر حضوراً في أدبنا النسائي اللبناني والفلسطيني المعاصر، كانت قاسية على رهافة الكاتبة البنفسجيّة إميلي نصر الله، إذ واجهت روحها الصوفي الكوني المسيحي الهاتفة «نجّنا من التجارب» بمشكلة الشرّ الخلقي والعنف التدميري العبثي والتناحر الطائفي الوثني والهزائم الوطنيّة والقوميّة. إنّ نفور الكاتبة من الشرّ الخلقي كان يدفعها إلى استنكافٍ فنيٍّ عن الخوض في تفاصيله فتؤشّر إليه من بعيد وعلى استحياء. لكن «الفنّ لا يُقرأ إلاّ على ضوء فانوس الوثنيّة» كما كان يقول مارون عبّود، وما هو غيرُ مرغوبٍ أخلاقيّاً هو غالباً ما يكون المرغوبَ عندنا. لهذا كانت الصورة التي تقدّمها عن الواقع تطلّ من وراء جفون مغمَّضة تأبى أن تنفتح على ولائم الحواس واحتفالات آلهة الخصب الوثنيّة، وهي ما يستوقف كاتبةً مثل غادة السمّان التي تُمتعها صُحبة الدكتور فاوست والذين يقامرون بروحهم الأبديّة في رهانٍ يائسٍ على اللحظة الدنيويّة. لكن غادة السمّان وإميلي نصر الله تحتفيان معاً في زمن الحرب بدور المرأة وهي تعيد إحياء النوع البشري الذي يميته رجال مسلّحون وجوهُهُم أقنعةٌ كشعاراتهم. والكاتبتان تحتفيان بالمرأة لحظةَ قيامها بدور النحّات الأبديّ الذي يصوغ مثال النوع، على نحو ما تذكر السمّان في لفتةٍ تُخفّف من وطأة **كوابيس بيروت**. وأمّا إميلي نصر الله فتحتفي في رواية **تلك الذكريات** بالمرأة لحظة أن يدركها الفرس فتصبح امتداداً شاسعاً لأرض بلا حدود.

وفي رواية نصر الله **الإقلاع عكس الزمن** تحيي المؤلّفة مجدّداً نموذجَها القروي في أقصى درجات نضجه واكتماله، لتميته على دين الوطنيّة اللبنانيّة الجامعة لكلّ ما فرّقته حروب الطوائف المدبَّرة. صحيحٌ أن نموذج الكمال القروي يذهبُ ضحيّةَ الحقد والحرب، لكن موته لم يكن بارداً وموحشاً كموت صديقة «المختار» في المهجر الأميركي، وإنّما جاء موته كما تمنّى: عرساً صاخباً أنشدت فيه الطوائفُ والأحزابُ نشيداً توحيديّاً وأطلقت فيه الجموعُ اللبنانيّةُ التي تقاطرت من أربع زوايا الوطن حداءً أبكى عيون المساء!

مرافئُ غادة السمّان ترحل والازدواجيّةُ ريحُ أشرعتِها[1]

وعلى النقيض من إميلي نصر الله التي تتعامل مع الماضي بكثير من الحنين، تتلفّت غادة السمّان إلى الوراء بغضب. إنّ غادة السمّان، الدمشقيّة التي أفلتت من شباك التقليد الديني واستجابت لنداء حوريّات بيروت أرضِ طموحاتها البعيدة، قد أحيت في مجموعاتها القصصيّة الأولى (**عيناك قدري، لا بحر في بيروت، ليل الغرباء**) نموذجَ الوجوديّة الذاهبة في مغامرة السندباد، الخائضة غمار التجارب حتّى النهايات الصعبة. وقصص غادة السمّان تحكي مكابدةَ الغريبة المتفرِّدة التي تتحمّل كافّة النتائج المترتّبة على خيار المغامرة النسائيّة خارج حدود المظلاّت العائليّة والاجتماعيّة الواقية.

لكن حريق الخامس من حزيران ١٩٦٧ داهمَ وعيَ الوجوديّةِ المتمرِّدةِ على الأسرة الأرستقراطيّة وتقاليدها والعرف، وأخرجها من حالة الرفض الفردي السلبي (التي انتهت ببطلة رواية **أنا أحيا** لليلى بعلبكي إلى القبول السلبي بدور الأنثى التقليدي) إلى الإيجاب الثوري، أي إلى البحث عن حليف اجتماعي تتكامل معه في جهد يرمي إلى تخليق البدائل التي تردّ الهزائم وتنفي مكوِّناتها. وقد شكّلت مجموعتها القصصيّة **رحيل المرافئ القديمة** (١٩٧٤) معلماً أوّل على هذا الانعطاف.

وإذا كانت بطلات غادة السمّان في رحيلٍ دائمٍ لايستقرّ في ميناءٍ شرقيٍّ أو غربيٍّ، فذلك يعود إلى ازدواجيّة وعيهنّ الذي تتصارع فيه رياحٌ ثقافيّةٌ شرقيّةٌ وغربيّةٌ. ففي المدينة العربيّة الشرقيّة يُكابدنَ ضغطَ الكتلة الاجتماعيّة المتجانسة على حريّتهم الفرديّة، فيذهبن إلى مدينة الغرب ليتلاقين فيها مع ذواتهنّ التي كوّنتها روافدُ الغرب الثقافيّة. لكنهنّ، مثل كافّة بطلات المرحلة الانتقاليّة، يكابد وجدانهنّ الشرقيُّ الذي استدفأ العلاقة الاجتماعيّة الحارّة في الشرق، صقيعَ الفرديّة ووحشة الغربة، فيثور فيهنّ الشوقُ إلى شمس الصحراء. وبطلة السمّان المسمَّرة على صليب الازدواجيّة تعيش زمنينْ في المكان الواحد وتلبس حول معصمها ساعتين يضمّهما إطار واحد: إحدى الساعتين تعمل بتوقيت جنيف بينما تعمل الثانية بتوقيت اليمن (الجنوبي الماركسي آنذاك). لكن الرجل يبقى في مجموعة **رحيل المرافئ القديمة** هو المدخل الوحيد الذي تتوسّله المغتربةُ في جنيف إلى الوطن، وتبقى العلاقة الجنسيّة الخاصّة بطاقة مرورِ المرأةِ إلى قضيّةِ الثورة الاجتماعيّة العامّة المرغوبة. واكتشاف بطلة السمّان لازدواجيّة

(١) راجع دراستنا المفصّلة عن غادة السمّان المنشورة في كتاب **الحرّيّة في أدب المرأة**، ط ٣، مؤسّسة الأبحاث العربيّة - بيروت.

القائد اليميني الماركسي يدفعها إلى الموت جسداً بعد الموت يأساً. وهكذا تقضي الغريبة التي كابدت صقيع جنيف محترقةً بشمس الصحراء اليمنيّة.

إنّ ثنائيّة شرق ـ غرب الحضاريّة لم تجد في أدب المرأة اللبنانيّة حلاً لها في ثالوث يؤلِّف بين قطبيها. فموسم الهجرة إلى الشمال مستمرٌ، وأسبابه اللبنانيّة قائمة في الحاضر كما في الماضي.

لكن غادة السمّان، في مقابل انسداد أفق التسوية الحضاريّة، تفتح آفاقاً واعدة أمام الجدليّة الطبقيّة الاجتماعيّة، والأمل بثورة اجتماعيّة انقدحت شراراته الأولى في آخر مجموعات غادة القصصيّة ثمَّ توهَّج في أولى رواياتها **بيروت ٧٥** (١٩٧٥) التي كتبت فيها معاناةَ شخصيَّاتها على خلفيَّةٍ اشتراكيَّةٍ علمانيَّةٍ قوميَّةٍ ـ حديثة بدت معها بيروت مدينةً منذورةً لعاصفة الثورة الطبقيّة التي تعيدها للكادحين وأصحاب الهويّة الوطنيّة والعروبيّة الصريحة. وقد فاجأ الطوفان الطائفي أحلامَ الكاتبة في الثورة الاجتماعيّة فكتبت في **كوابيس بيروت** (١٩٧٧) العنف الصاعد من سراديب الغرائز، وهو عنفٌ راح يفجِّر أحلامها ويرسلها شظايا معدنيّة حارقة تطول وجدانها فيعيد الوجدانُ صياغةَ أحلامِ الأمس المشظّاة على شكل كوابيس تتناسل في صورٍ يتداخل في تركيبها الخرافي الرمزي عالَما البشر والحيوان. وقد نشرت الكاتبة مئات كوابيسها أو أحلامها المقلوبة على شكل مروحة دائريَّةٍ وفيرةِ الأضلاع، وأدخلتْ في صياغة الكوابيس عناصرَ أُسطوريّة يونانيّة ودينيّة، واستعانت بمؤثّرات التراجيديا الشكسبيريّة الخوارقيّة. ويلاحَظُ عمقُ الأثر التكويني الفنيِّ للأدب الانكليزي على فنِّ غادة السمّان الروائي.

وقد نجحت غادة السمّان في رواية **كوابيس بيروت** في إحياء جدلٍ متوتّرٍ بين عقلانيّة مثلها الثقافيّة الوافدة من جهة ولامعقوليّة العنف الطوائفي الهمجي والموت الجسدي والمعنوي البشع المتأتّي منه والذي لا قيامة بعده، من جهة ثانية.

وبقيت الكاتبة ـ البطلة، رغم اهتزاز قناعتها بقدرة «الجنرال جوع» على قيادة التاريخ في هذا الجزء من المشرق، قادرةً على الإمساك بالمسدَّس والدفاع عن مكتبتها الثوريّة التي يتهدَّدها لصوصُ الحرب، وهي (المكتبة) المعادل الموضوعي المجسّم لوعيها الذاتي. لكنّ حريق الحرب يطولُ المكتبةَ، فتكشف البطلةُ هشاشةَ الحبر والورق وثقافةِ المثقَّف المفارقة للواقع اللبناني في لحظةِ اندلاع الحريق في الكتب والوجدان معاً.

لكن هذا الجدل الحيّ الذي أقامته السمّان في **كوابيس بيروت** بين الموضوع والذات، المكان والوجدان، انقطع أو كاد في محاولتها الروائيّة الأخيرة **ليلة المليار** (١٩٨٦) التي تعاملت فيها الكاتبة مع أسباب وتجلّيات الانهيار اللبناني والعربي الذي أبرزه الاحتلال الاسرائيلي للعاصمة اللبنانيّة صيف ١٩٨٢.

فهذه المرّة كانت الذات الكاتبة بعيدةً عن المشهد المكتوب. فبيروت الموطوءة بالمجنزرات الاسرائيليّة تُطلّ من ذاكرةٍ غائمةٍ لشخصيّةٍ مقيمةٍ على بحيرة ليمان السويسريّة. وغياب المشهد في كثافته الحسِّيّة غيَّب الشرطَ الأول للتخييل والتخليق الذي يعيد إنتاج الوقائع بوسائط فنِّيّة تحويليّة. وغياب المشهد الحسيّ استحضر الفكر السياسي في كامل عُريه ليلقي على المسامع (بدل أن يعرض للأبصار) خطابَ الكاتبةِ السياسي ضدّ كلّ من وما له علاقة بالقمع السياسي العربي أو الهدر المالي لطاقات العرب الواقفين بملايينهم خلف حاجز اسرائيلي يقطع الماء والغذاء عن بيروت.

وإذا كانت السمّان قد نجحت في رواية **كوابيس بيروت** في معادلة اللامعقول السياسي اللبناني (الواقعي) في معادلات اللامعقول الفنيِّ المطابق للواقع في جوهره، فإنّها قدّمت في محاولتها الروائيّة الأخيرة **ليلة المليار** الواقعيَ والمعقولَ في خطابٍ سياسيٍّ تقريريٍّ لا يجد معادلاته الفنيّة الموضوعيّة، الأمر الذي أفقد المعقول مصداقيته ومعقوليّته.

فهل نخاطر ونقول إنّ غادة السمّان بلغت مرحلة الخريف وأنّ ثمرتها الروائيّة الأخيرة قد أدركها المطر؟

ليلى عسيران تبحث عن المعنى

لقد شكّلت ليلى عسيران مع إميلي نصر الله وغادة السمّان ثالوثَ الاستمراريّة القصصيّة منذ بداية الستّينات. وغالبيّة الشخصيّات النسائيّة المركزيّة في أدب عسيران القصصي زوجاتٌ محبطات يَتُقْنَ في عالم البورجوازية المترف إلى حبّ كبيرٍ وعاطفةٍ عظيمةٍ وقضيةٍ وطنية أو قومية عامةٍ تدفعهنَّ إلى الفعل السياسيِّ المباشر الذي يسبغ اللون والنكهة على أيّامٍ رتيبةٍ تتركّد في بحر الزمن الميِّت.

وروايات عسيران تستحضر الهمَّ الوطني اللبناني الفلسطيني ليشكِّل أهمّ محاور رواياتها الأكثر نضجاً، من **عصافير الفجر** (١٩٦٨) التي جمّلت فيها الثورةَ الفلسطينيَّةَ، إلى **خطّ الأفعى** (١٩٧٢) التي كتبتها على خلفيّة «أيلول الأسود» **وقلعة الأسطى** (١٩٧٩) وجسر **الحجر** (١٩٨٢) اللتين تعاطت فيهما مع الحرب اللبنانيّة ـ وهي الحرب التي نالت من صورة عنترة الفلسطيني التي كتبت عسيران أوهامها عنه في **عصافير الفجر**.

والحقّ أنّ التداخل بين العنصرين الوطني اللبناني والعربي الفلسطيني في الحرب - التي توصف باللبنانيّة من قبيل التبسيط - جعل هذه الحرب تحتلّ المساحات الأوسع، لا من الرواية النسائيّة اللبنانيّة وحسب وإنّما من الروايات التي صدرت في سورية ولبنان وفلسطين كذلك بعد اشتعال هذه الحرب. وهذه الملاحظة تتأكّد صحّتها لبنانياً في روايتي غادة السمّان **بيروت ٧٥** و**كوابيس بيروت** وفي روايتي ليلى عسيران **قلعة الأسطى** و**جسر الحجر**، وفي روايتي إميلي نصر الله **تلك الذكريات** و**الإقلاع عكس الزمن**، ومحاولات روائيّة عدّة لنازك سابا يارد منها **الصدى المخنوق** (١٩٨٦) و**كان الأمس غداً** (١٩٨٨)، وأخيراً وليس آخراً رواية حنان الشيخ **حكاية زهرة**، وبدرجة أقلّ في روايتها الأخيرة **مسك الغزال** حيث تبقى الحرب اللبنانيّة واحدةً من الأبعاد الدافعة للحدث ولكن من موقع خلفي.

الجنوب اللبناني امرأة اسمها زهرة

وفي **حكاية زهرة** (١٩٨٠) ينجدل القهر الجنسي والاجتماعي والوطني في معاناة مركّبة تُقرأ على أكثر من مستوى وتستحيل فيها الأنثى (وهي زهرة جنوبيّة) إلى أرض مغتصبة تتعطّش قبل الحرب التي بدأت عام ١٩٧٥ إلى العاطفة الجنسيّة والوطنيّة الحقيقيّة[١]. وفي زمن الحرب تغازل قنّاصاً تتوهّم فيه القدرةَ على الخلاص من كبتها الجنسي - الاجتماعي - الوطني وتحمل منه، إلّا أنّ قنّاصَ الحرب اللبنانيّة يرديها برصاصة تؤكّد خطيئة مغازلة «الزهرة الجنوبيّة» للميليشيات وزيف الحمل من القنّاص المليشياوي و«خطيئة الرهان عليه مخرجاً من الإحباط والانسحاق والحرمان بأنواعه».[٢]

الضياع الحضاري في مدينة الصحراء

وفي روايتها الأخيرة **مسك الغزال** (١٩٨٨) تكتب حنان الشيخ الرواية النسويّة الأولى عن مدينة الصحراء التي كان عبد الرحمن منيف قد كتب خماسيّتها: **مدن الملح**. ومدينة الصحراء كما تكتبها حنان الشيخ تتكشّف من زوايا أربع نساء يختلفن هويّةً وتكوّناً ثقافياً: فهنّ لبنانيّة وأمريكيّة وخليجيّتيْن.

عين اللبنانيّة التي تدفعها الحرب في بلادها إلى الذهاب مع زوجها المهندس إلى مدينة الصحراء لا ترى في مدينة «السائل الأسود» إلّا أرض خراب، كلُّ ما فيها غير طبيعي، حتّى الطبيعة التي لا تعرف إلّا نظام الفصلين بدل الأربعة. وفوق هذه الأرض يقيم إنسانُ البعد الغرائزي الواحد الذي يهذي برغبة المكبوت الجنسي. ومجتمع المدينة الصحراويّة ينشطر على حدٍّ جنسيٍّ إلى مجتمعين أو جنسين منفصلين، والانفصال بين الجنسين يؤدّي إلى علاقات جنسيّة غير طبيعيّة بين أبناء الجنس الواحد.

والزمن الصحراوي يتراصف ولا ينبني، يتركّد ولا يصعد، والنساء عباءات وبراقع سود يبدون فيها كتلاً ماديّةً بلا اسم أو ملمح أو كيان. والنساء يتحركنّ فوق رمالٍ حارّةٍ، و«تدقّ بجسمها ليل نهار دقّات خنافس سوداء تعلن عن حاجتها للجِماع».

وإذا كان ضياع اللبنانيّة الحضاري بين الشرق والغرب هو الشاغل الذي انفرض على وعي الكثير من الكاتبات من ليلى بعلبكي عام ١٩٥٨ إلى غادة السمّان، فإنّ حنان الشيخ تطرح معضلة اغتراب اللبنانيّة العربيّة الحضاري في مدينة الصحراء العربيّة التي يفترض أن يربطها بها رابطٌ قوميٌّ حضاريٌّ مشترك. ومكابدة الاغتراب في المدينة العربيّة الصحراويّة موضوع أدخلته الحرب اللبنانيّة إلى أدب المرأة اللبنانيّة وتطالعه في بعض قصص المجموعة الأخيرة لنهى سمارة **الطاولات عاشت أكثر من أمين**. ويمكن القول إن حنان الشيخ قد قطعت بين روايتيها الأولين **انتحار رجل ميّت** (١٩٧٠) و**فرس الشيطان** (١٩٧١) وروايتيها الأخيرتين **حكاية زهرة** و**مسك الغزال** المسافةَ الفاصلة بين الهواجس الجنسيّة الذاتيّة والعموميّة الاجتماعيّة والوطنيّة. والشيء نفسه يصدق بالنسبة لغادة السمّان وليلى عسيران وإميلي نصر الله التي تتكشّف في روايتها الأخيرة **الإقلاع عكس الزمن** أبعاد حضاريّة ووطنيّة لم تكن ملحوظة قبلاً.

إنّ الخطّ البياني لمسار الوعي عند الكاتبتيْن غادة السمّان وحنان الشيخ يميل نحو خفض - ولا نقول إسكات - صوتِ الأنثى المعبِّرة بضمير المتكلّم عن هاجسٍ جنسيٍّ ذاتيٍّ ضامرٍ كالذي نجده متضخّماً في روايتي ليلى بعلبكي **أنا أحيا** و**الآلهة الممسوخة**، إضافة إلى مجموعتها القصصيّة **سفينة حنان إلى القمر** (١٩٦٣). والهاجسُ الأنثويُّ الجنسيُّ ذاته يتضخّم في رواية أميّة حمدان الأولى **وانتظر**. كما يتضخّم غرور الأنا النسويّة النخبويّة المثقّفة في رواية نور سلمان **وضحكت**.

أمّا في روايات إميلي نصر الله وبلقيس حوماني وليلى عسيران فإنّ الهاجس الأنثوي الجنسي لم يفرض نفسه على الكاتبات منذ البدايات.

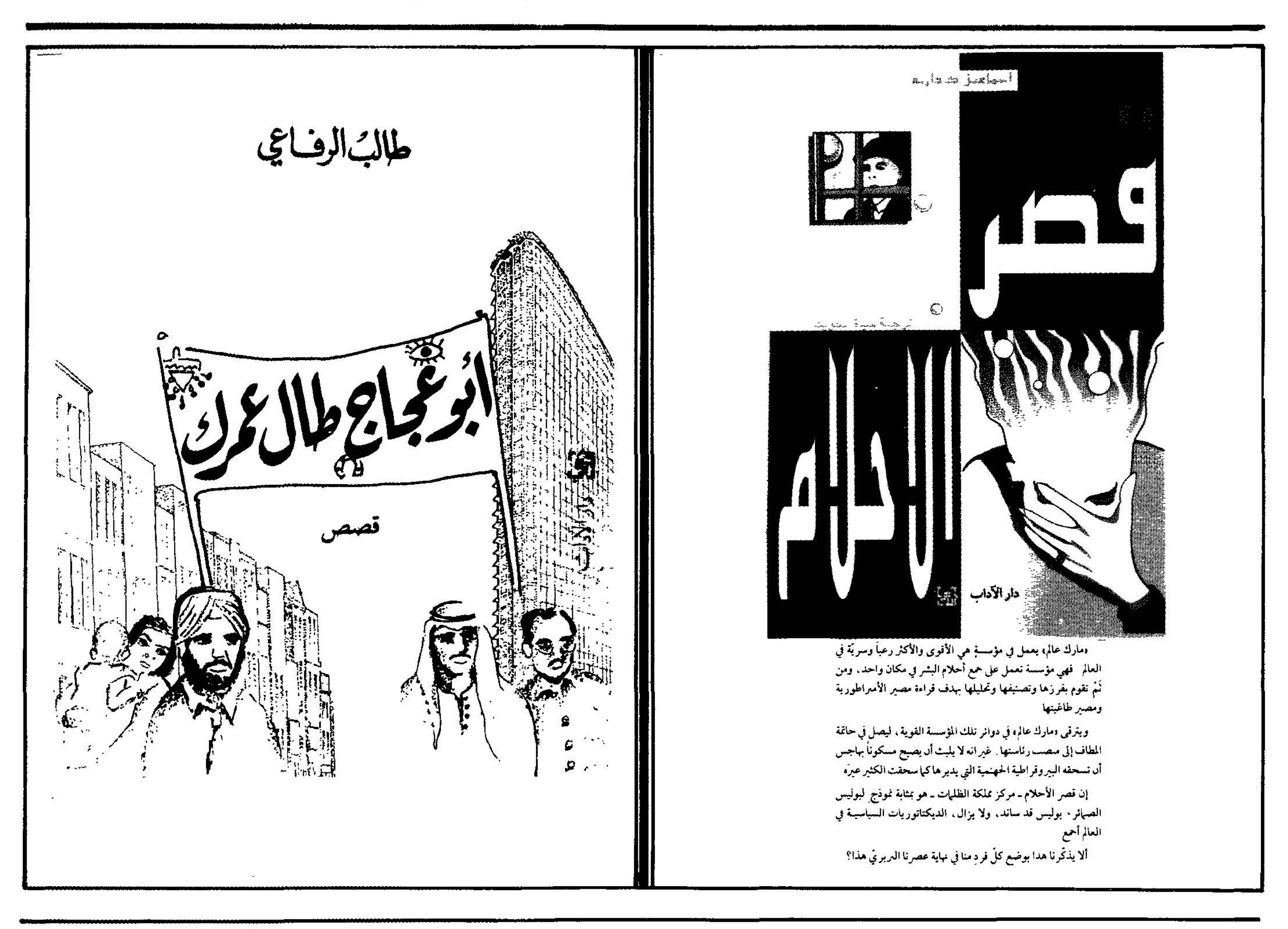
(١) راجع دراستنا المفصّلة عن رواية حنان الشيخ في كتاب **الحريّة في أدب المرأة**، مرجع مذكور.

(٢) إيمان القاضي، **الرواية النسويّة في بلاد الشام**، دار الأهالي، ط ١، ١٩٩٢.

واللافت أنّ الأعمال الروائيّة الأخيرة لكلٍّ من غادة السمّان وليلى عسيران، وتحديداً رواية **ليلة المليار** للأولى **وقلعة الأسطى** للثانية، إضافة إلى مجموعة نهى سمارة القصصيّة **الطاولات عاشت أكثر من أمين** تؤشر إلى تعاطفٍ كبيرٍ مع اللبنانيّين وطناً، وعاصمةً، وشعباً، وقضيّةً. . . يقابله نقدٌ صارمٌ للدور الفلسطيني والأدوار العربيّة في الحرب اللبنانيّة.

إنّ غادة السمّان التي كانت تأخذ على بيروت التباس الهويّة القوميّة تنقد ـ ودون أن تكلّف نفسها مشقّة الاستخفاء الفني ـ ما تُسمّيه «حرب العرب في لبنان»، وتحتضن بيروت التي كانت «وحدها» في هذه السنوات مفتوحة الآذنين والعينين والجرح في حين تغطّ معظم المدن العربيّة في «شخيرٍ تاريخيٍّ» (**ليلة المليار** ص ١٧٣). وبطلها الإيجابي يفكّر بصوتٍ عالٍ مخاطباً الحكّام العرب: «لقد ساهمتم في تدمير بيروت لخلق نموذج تخوّفون به شعوبكم وتصرخون: انظروا عقاب الذين ركبوا رؤوسهم وتدّخلوا في أمور السياسة. انظروا جزاء الأولاد الملاعين المشاكسين» (ص ١٢٢). وفراق بيروت ـ المكان حتّى في زمن الحرب يعلن نهاية الزمان. فالساعة في يد الشخصيّة المحوريّة في **ليلة المليار** تتوقّف وترنّ لحظة إقلاع الطائرة من مطار بيروت. لكن الخطاب السياسي كان صارخاً، لا هامساً، والشخصيّة الأكثر محوريّة في رواية حنان الشيخ المتعدّدة الحبكات **مسك الغزال** تعلن أنّ الحياة تحت الرصاص في بيروت أسهل وأجمل من حياة الأمن الجسدي في مدينة الصحراء النفطيّة.

وبطلات مجموعة نهى سمارة الأخيرة **الطاولات عاشت أكثر من أمين** يشعرن في المدن الصحراويّة العربيّة مثل عمّان كما في عواصم الغرب الكبرى أنهنّ مراكب تائهة فوق بحرٍ ميّت، وأنّ بيروت هي المرفأ الوحيد المؤهّل لاستقبالهنّ وإنهاء مأساة شتاتهنّ. وإلى مرفأ بيروت توجّه كافة المراكب نداءات استغاثة كي يفتح المرفأ أبواباً له أوصدتها الحرب علّ الركّاب يستعيدون الدفء المفتقد. ذلك أنّ بيروت هي الصحّة التي يفتقدها المرضى.



الابداع والسلطة

د. نوال السعداوي
(مصر)

منذ انفتحَ عالمُ الحروف والكتابة أمامي، بدأتُ أسير في طريق آخر غير الطريق المرسوم لي من قبل أن أولد.

كان التاريخ العبوديُّ منذ الفراعنة قد رسم طريق حياتي من المهد إلى اللّحد. كما أنّه شكّل السلطات المنوطةَ بتنفيذ ذلك، ابتداءً من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة، مروراً بسلطة الدولة والقانون والمؤسّسات، وسلطة الدين والشريعة، وانتهاءً بالسلطة العليا، أو الشرعيّة الدوليّة. وقد اتخذت هذه السلطات المترابطة المتضامنة شكلَ الهرم الأكبر، يجلس على قمّته ما يسمّى اليوم النظام العالمي الجديد، وجريدة النيويورك تايمز، وشاشة السي. إن. إن (CNN). وتقبع في السفح الحكومات المحلّيّة، والتلفيزيون المحلّيّ، والسجن، وجهاز الرقابة، وسلطة النقد الأدبي.

اكتشفت وأنا طفلة أنَّ الكتابة هي وسيلتي الوحيدة للتنفّس. لكن الحكومة المحليّة والسلطة الأبويّة والدينيّة، وتعاليم المدرسة وكليّة الطبّ (التي دخلتها إرضاءً لأبي) والإرشادات في الصحف والإذاعة والمجلات.. كلّها كانت تقول: «لا علاقة بين الكتابة وعمليّة التنفّس في حياة المرأة».

لكن تجربتي الحياتيّة تؤكّد لي مثلَ هذه العلاقة، أعني علاقة الكتابة بدخول الهواء إلى صدري.

وتجمّعت السلطات المترابطة على شكل الهرم الأكبر، وتلاحمت في قوّة واحدة على شكل يدٍ حديديّةٍ ألقت بي في فراش الزوجيّة، تحت وهم الحبّ العذري، والفكرة العلميّة (الفرويديّة) القائلة بأنَّ المرأة تخلق الأطفال لا الأفكار.

في مرحلة ما من تجربتي الحياتيّة خَلَقت الأطفال، وتزوّجت حتّى الثمالة غيرَ مرّة، ومع ذلك فإنّي لم أشعر أبداً بدخول الهواء إلى صدري. بل العكس هو الصحيح: لقد أصابني الاختناق.

ويزداد اختناق المرأة بازدياد تفانيها في مؤسّسة الزواج. هكذا ظهرت لي الحقيقة، وبحثتُ في قاموس اللغة الموروثة منذ العبوديّة

ووجدتُ أنَّ كلمة «التفاني» تجلس على قمّة الأعمال التي يقوم بها العبيد.

فناء الذات هو الهدف المقدّس والفضيلة الكبرى منذ الفراعنة حتّى اليوم.

لكن فناء الذات نقيض الإبداع.

«أن أكتب» معناه أن أعبّر عن ذاتي، وأنَّ ذاتي لا تفنى في الآخر، وإن كان هذا الآخر هو الزوج أو الإله أو رئيس الجمهوريّة. الكتابة هي بقاء الذات، هي مقاومة الموت. لولا الكتابة لاندثر في التاريخ جميعُ الأنبياء والآلهة والفراعنة. ولولا اكتشاف الطباعة ما عرفنا أحداً من الذين ماتوا. ولولا كتاب التوراة أو الإنجيل أو القرآن ما عرفنا موسى أو عيسى أو محمّداً.

الكتابة تجعل الميّت حيّاً.

هكذا أصبحت الكتابة في حياتي: الوَسيلةَ الوحيدة للحياة. أحياناً أتساءل كيف يعيش هؤلاء الذين لا يكتبون؟ كيف يحتملون الحياة بلا كتابة؟

أمّي ماتت واندثرت في التاريخ. ولدتْ تسعةً من الأبناء والبنات، أنا واحدة منهم. لم يحمل أحد منّا اسمها. وأبي أيضاً مات دون أن يكتب شيئاً، إلّا اسمه المكتوب مع اسمي فوق كتبي.

ومع انتشار كتبي في العالم بلغات متعدّدة أصبح اسم أبي معروفاً، واسم أمّي راح في العدم.

لكنّي أحسن حالا من الكاتبة الانجليزيّة «فرجينيا وولف». ذلك أنّ «وولف» هو اسم زوجها، الذي اشتهرت به، وهو ما كانت توقّع به على كتبها.

للمرأة أن توقّع باسمها على أعمالها وليس باسم رجل سواء أكان أباً أم زوجاً. وفي حالة الاختيار بين اسم الأب واسم الزوج فإنّي أختار اسم أبي، فهو اسمٌ ثابتٌ على الأقلّ. وأمّا اسم الزوج فهو متغيّرٌ مع تغيّر الأحوال، خاصّة في بلادنا، حين يشتهي الزوجُ امرأةً أخرى، فيفتح فمه وينطق الكلمة ثلاث مرّات: «طالق»، فتحمل الزوجة حقيبتها وتخرج، وتُعتبر في نظر القانون والشرع «طالقاً».

وأنا أعتبر نفسي محظوظة لأنّني لم أحمل في حياتي اسم أيّ زوج.

ولم أوقّع على كتبي إلّا باسم أبي، واسم جدّي (والد أبي) «السعداوي». وهو اسم رجل غريب عني تماماً. لم أره أبداً. مات، قبل أن أولد، بالبلهارسيا والفقر والعبوديّة، مرض الفلّاحين الثلاثي المزمن منذ الفراعنة حتّى اليوم.

التفاني في الآخرين، إفناء الذات، إنكار الذات، التضحية بالذات.. إلخ.. إلخ.. كلّها تندرج تحت بند الموت أو الفناء. لكن الإبداع أو الكتابة هما عكس ذلك تماماً. إنّها إحياءٌ للذات لا إفناؤها، إنّها تحقيقٌ للذاتِ لا إنكارها.

واكتشفتُ التناقضَ في حياة المرأة بين الواجب الزوجيّ وتحقيق الذات. ذلك أنّ الوفاء الزوجي مطلوب من المرأة فقط وغير مطلوب من الرجل، ولأنّ الزواج يقتضي من المرأة إفناء ذاتها في ذات زوجها وأطفاله، (فالزوج هو الذي يملك الأطفال ويفرض عليهم اسمه).

ويحظى الرجلُ الأديبُ بزوجةٍ تطبخُ طعامَهُ وتغسل سراويله وتقدّم له الشاي وهو جالسٌ يكتب قصّة حبّه لامرأة أخرى. وتحظى المرأة الأديبة بزوجٍ يعكّر عليها حياتها، ويؤنّبها طوال الوقت لأنّها لم تطبخ، ولم تغسل، ولم تكنّس، أو تركت الأطفال يصيحون وهو نائم.

يحظى الرجل المبدع بزوجة تفرح بنجاحه، ويزداد فرحها بازدياد نجاحه. وتحظى المرأة المبدعةُ بزوج يكتئب إذا نجحت، ويزداد اكتئاباً بازدياد نجاحها.

وقد تستطيع المرأة المبدعة بشيء من الجرأة واستئصال جزء من قشرة المخ أن تنقذ نفسها من اكتئاب الأزواج، وتنجح إلى حدٍّ ما في عدم إفناء ذاتها في «المملكة المقدّسة» أو مملكة المرأة داخل البيت، أو أن تخرج إلى الشارع لترى نفسها تمشي في المظاهرات، وتهتف مع الناس: الله.. الوطن.. الملك (أو من يحلّ محلّ الملك).

تجد نفسها مطالبة بإفناء ذاتها فيما يسمّى الذات الملكيّة أو الذات الجمهوريّة. فإن لم يحدث ذلك الإفناء انسدّت أمامها الطرق، وانفتح بابٌ خشبيٌّ كبيرٌ يقود إلى السجن.

في تجربتي الحياتيّة داخل السجن (١٩٨١) قضيت الليل والنهار أبحث عن الجريمة التي اقترفتها. لم أدخل أيّ حزب سياسي. لم أقترف خيانة زوجيّة. لم أحمل سفاحاً. لم أسبَّ أحداً. وبعد ثمانين يوماً وليلة من البحث داخل الزنزانة أدركتُ أنّ جريمتي هي عدم إفناء ذاتي في ذات رئيس الجمهوريّة. والمعلوم أنّه في مصر القديمة إبّان عصر العبوديّة كان فرعون مصر يعتبر نفسه الذات الإلهيّة، وعلى جميع الذوات الأخرى أن تفنى فيه فناءً كاملاً.

أحياناً يختصرون اسمي بكلمة واحدة هي اسم جدّي «السعداوي». وهكذا يحفر ذلك الرجل الغريب الميّت اسمه فوق جسدي وأغلفة كتبي إلى الأبد. لا شيء يواسيني سوى أنّني بعد الموت، يوم القيامة، سأخلع عني هذا الاسم الغريب وأحمل اسم أمّي.

عرفت من أبي ذات يوم وأنا تلميذة صغيرة أنّهم سوف ينادون الناس يوم القيامة بأسماء أمّهاتهم. وسألته عن سبب ذلك، فقال لأنّ الأمومة مؤكّدة. وقلت له: «يعني الأبوّة غير مؤكّدة»؟!

ورأيت «النني» داخل عينه يتذبذب في رعشة خفيّة. وصمتَ طويلاً. ثمّ رمق أمّي بنظرة تتأرجح بين الشكّ واليقين.

لم تكن أمّي تعرف رجلاً آخر غير أبي. هذا أكيد فهي لا تخرج من البيت أو الأصحّ المطبخ. وبعد ولادة الطفل التاسع حملتْ للمرة العاشرة، فأجهضت نفسها.

وفي الحلم وهي نائمة رأت أبي مع امرأة أخرى. تجمّد اللبن في ثديها (من شدّة الحزن) على شكلِ ورم خبيث. وماتت في ريعان الشباب. وجدّتي (أمّ أمّي) كانت تغني لنفسها في الحمّام: «يا مآمنة للرجال يا مآمنة للميّة في الغربال». وتضع الماء في الغربال فإذا به يتسرّب حتّى آخر قطرة. تمصمص شفتيها في حسرة. وحين يعود زوجها آخر الليل تشمّ في سرواله الداخلي رائحة المرأة الأخرى. وفي الصباح يلقي عليها خطبةً في حبِّ الوطن.

بعد موت جدّتي أصبحتُ كلّما أسمع رجلاً يتغنّى بحبِّ الوطن أشكُّ في نواياه. فإذا ما تجاوز حبّ الوطن إلى حبّ الفلّاحين والعمّال تضاعف الشكّ. فإذا ما تجاوز حبّ الفلّاحين والعمّال إلى حبّ الحرمين الشريفين، وملوك النفط، أصبح الشكُّ أكيداً.

أصبحت كلّما سمعت رجلاً يبسمل ويحوقل يلعب الفأر في صدري. فإذا ما كان هذا الرجل رئيس دولة، فإنّ الأمر يتجاوز الخاصّ إلى العامّ.

أما إذا أصبح هذا الرجل زوجي فإنّ المصيبة أعظم، ويكون عليَّ أن أختار بين الكتابة وبين دخول جنّة عدن.

في تجربتي الحياتيّة كنت دائماً أختار الكتابة. لأنّ جنّة عدن كانت تبدو لي بعيدة المنال، ومزاياها تخصّ الرجال، وأوّلها الحوريّات

الصغيرات العذراوات البيضاوات يشفُّ بياضُهنَّ من تحت الساق. وأنا امرأة سمراء البشرة، فقدت العذريّة، وبلغت سنَّ اليأس (بلغة النظام الأبوي الطبقي).

والمرأة من نوعي ليس لها في الجنَّة إلاَّ زوجها. وهذه كارثة أخرى: أن يطاردني زوجي في الحياة وبعد الموت!

لهذا اخترتُ الكتابة. لا أعرف لماذا اخترتها. لكنَّني منذ الطفولة وأنا أدرك على نحوٍ ما أنَّ مصيري لن يكون كمصير أمّي، أو جدَّتي أو أيَّة امرأة أخرى. وربّما لأنّني رأيت أبي شديد الإعجاب بالنبي، وكنت أريد أن أنال إعجاب أبي. وفي الحلم رأيت نفسي نبيَّةً وأبي ينظر إليَّ بإعجاب شديد. وفي الصباح حكيت الحلم لجدَّتي فضربت صدرها بيدها، وسخَّنت لي صفيحة ماء، لأغتسل من الذنب؛ فالمرأة لا تكون نبيَّةً أبداً، هكذا قالت جدَّتي.

ذلك اليوم أمسكت القلم وكتبت حروفاً غاضبةً على الورق. تصوَّرتُ في طفولتي أنَّ أخي يمكن أن يكون نبيّاً مع أنَّه يسقط في امتحانات المدرسة وأنا أنجح كلَّ سنة.

كان الغضب موجّهاً ضدّ قوّة لا أعرفها، ثمَّ عرفتها من بعد.

هناك علاقةٌ بين الغضب والإبداع. ولهذا تتربَّى البنت منذ الطفولة على أن تخفي الغضب، وترسمَ فوق وجهها ابتسامة الملائكة.

لا توجد علاقة بين الملائكة والإبداع. وإلاَّ فلماذا يقولون شيطان الشعر، وشيطان الفنّ؟!.

وبدأت أعلن عن غضبي ضدّ جميع السلطات من تحت إلى فوق، بداية بسلطة الأب.

ورأى أبي التكشيرة فوق وجهي بدل الابتسامة فقال إنَّ التكشيرة فوق جبهة البنت تُفقدها الأنوثة. وكان عليَّ أن أختار بين الأنوثة والكتابة، فاخترت الكتابة.

وأصبحتُ أحتضن غضبي في الليل كالأمّ تحمل بالطفل السفاح. وقلت لأمّي إذا لم تغضب المرأة من الظلم فهي ليست إنسانة. وقالت أمّي إن تكوني إنسانة أفضل من أن تكوني أنثى. وأمسكت جدَّتي ذقنها بيدها وقالت: «وآدي دقني إن لقيتي حدّ يتجوَّزك»! وقال أبي إنَّ طاعة الأب من طاعة الله.

ومن أجل إرضاء أبي دخلت كليّة الطبّ. وارتديت المعطف الأبيض كالملائكة وعشت السنين مع براز المرضى ورائحة البول، وتعليمات وزارة الصحّة وأوامر المدير العام والوزير.

وما إن مات أبي حتَّى تحرَّرت من الوعد. وانطلقتُ في الحياة بلا رغبة في إرضاء أحد.

حين يتحرَّر الإنسان من الرغبة في إرضاء الآخرين يبدأ الإبداع.

بعد موت أبي اكتشفت أنَّ هناك سلطات أخرى تريد إخضاعي. وقلت لنفسي سأحكم نفسي بنفسي وأكتب ما يمليه عليَّ عقلي. فإذا بالعساكر تأتي تدقّ بابي. تكسر الباب وتسوقني إلى السجن، تحت وهم الحفاظ عليَّ في مكان أمين. مشيتُ إلى السجن كالسائرة في الحلم، بمثل ما سرت مع زوجي الثاني تحت وهم الحبّ والحفاظ على عشّ الزوجيّة.

سلطة الدولة وسلطة الزوج تذوبان في سلسلةٍ واحدةٍ حديديّة. عدوّها الأوَّل هو الكتابة، أو القلم والورقة. ما إن يرى زوجي القلم في يدي والورقة حتَّى يصيبه الجنون.

ويأتي السجّان كلَّ يوم إلى زنزانتي يفتّشها يقلبها رأساً على عقب. يخلع بلاط المرحاض. يحفر الأرض والجدار. يصرخ بأعلى صوت: «إذا عثرتُ على ورقة وقلم فهذا أخطر عليك من العثور على طبنجة» (يعني بندقيّة).

بعد موت الرئيس انفتح باب السجن وخرجت إلى حياة أشبه بالسجن. انتقل اسمي من القائمة السوداء إلى القائمة الرماديّة. لا فرق بين هذه وتلك إلاَّ لون الورق. ورأيت وجوه الناس شاحبةً رماديّة. ولا أحد يصدِّق أحداً. وكلُّ واحدٍ يتَّهم الآخر. وتهبط الاتّهامات من فوق إلى تحت، وتصعد من تحت إلى فوق؛ من قمَّة الهرم الأكبر والشرعيّة الدوليّة إلى الحكومات المحليّة والسلطات الأبويّة والتشريعيّة والتنفيذيّة والمؤسَّسات الدينيّة وأجهزة الثقافة والإعلام والصحافة والمفكِّرين والكتَّاب، والنقّاد، وكلّ شيء يتراجع إلى الوراء، ويهبط في مستواه.

حتَّى رغيف الخبز أصبح صعب المنال مثل العدل. وأدركتُ أنَّ الكتابة هي بديل العدل، والعدل هو الجمال وهو الحبّ.

- الكتابة محاولة للبحث عن الحبِّ دون جدوى.
- الكتابة محاولة لمقاومة الموت دون جدوى.
- الحبّ والموت كلاهما غائب.
- لا شيء يبقى إلاَّ الحروف فوق الورق.
- لا شيء يبقى من الآلهة والأنبياء إلاَّ الكتب.

الحياة من حولنا يأس مطلق، لولا الإبداع الذي يخلق الأمل من العدم. وفي الظلام يصنع الإبداع قطرة الضوء.

إنّ قطرة الضوء هذه، وهذا الشعاع الضارب في كتلة اليأس، هما اللذان يستحقّان ما نعانيه من أجل الكتابة.

إنّهما يستحقّان الثمن الذي ندفعه.

إنّ ثمن الإبداع فادح، قد يصل إلى الموت، أو التهديد بالموت.

فإذا ما كان المبدع امرأة أصبح الثمن مضاعفاً أو ثلاثة أضعاف أو أربعة حسب الظروف والأحوال.

في تجربتي الحياتيّة بالإضافة إلى جنّة عدن فقدت ما كانت تقول عنه جدّتي «ظلّ راجل ولا ظلّ حيطة». كنت أفضّل دائماً ظلّ الحيطة عن ظلّ الرجل الذي يكتئب حين أُبدع. وفقدت أيضاً سمعتي الخاصّة والعامّة.

قال الرجال الذين غازلوني فاستعصيت عليهم إنّني امرأة بلا أنوثة لأنّها تكره الرجال. وقال الرجال الذين يعملون لحساب الله والوطن وملوك النفط إنّني أعملُ لحساب الشيطان وأدعو إلى الإباحيّة أو الحريّة الجنسيّة. وقال الرجال الذين يحبّون الفلّاحين والعمّال إنّني أحبُّ النساء أكثر من الفلّاحين والعمّال، وأؤمن بالصراع الجنسي أكثر من الصراع الطبقي، وبالتالي فأنا حليفة الاستعمار والأمبرياليّة والصهيونيّة. وقال الرجال الذين يحبُّون الوطن لله ولا يحبُّون الحديث عن الصراع الطبقي إنّني حليفة الشيوعيّة العالميّة لأنّ كلمة «الطبقة» تتردّد أحياناً في كتاباتي. وقال زملائي الأطبّاء الذين يكرهون الحديث في السياسة ولا يحبّون إلّا المرضى والمريضات إنّني طبيبة فاشلة لأنّني لم أحقّق الأهداف الخمسة من المهنة، أو العَيْنات الخَمْس: عيادة، عَرَبيّة، عِزْبَة، عَرُوسة، (أو عريس)! وأمّا زملائي الأدباء والنقّاد من الرجال أو النساء الذين يحبُّون أضواء الشاشة والصحف والسينما وجوائز الدولة ويعتبرون أنّ كلّ شيء مُباح للنقد فيما عدا الله ورئيس الدولة، فيقولون إنّني أديبة فاشلة أعيش بعيداً عن الضوء داخل القائمة الرماديّة أو السوداء.

وشاءت الصدفة المحضة أن يقع أحد كتبي في يد ناشر فقير، كان يعيش في جنوبي افريقيا، وقد انضمّ رغم بياض بشرته إلى حركة الأفارقة السود ضدّ الحكم العنصري (الأپارتايد). وحاصروه وكاد يُقتل في جوهانسبرج لولا أنّه هرب إلى لندن، وبدأ هذه الدار الصغيرة للنشر.

وكان ذلك هو كتابي الأوّل الذي ترجم إلى لغة أجنبيّة. وتجاوزتُ حدودَ الوطن إلى الآخرين من قرّاء الانجليزيّة، ومن بعدها إلى لغات أخرى متعدّدة في مختلف بلاد العالم.

وقد تُرجم لي حتّى الآن ستّة عشر كتاباً ما بين الرواية والقصّة القصيرة والدراسة العلميّة، وأصبحت كتبي مقروءة بمختلف اللغات في أوروبا وأمريكا واستراليا واليابان وآسيا وافريقيا.

وهكذا أفلتُّ من الحصار المحلّي.

بعد نشر روايتي **سقوط الإمام** بالعربيّة دُقَّ جرسُ التليفون في بيتي، وجاءني صوتُ مسؤول في وزارة الداخليّة يقول: «سنضعك تحت الحراسة».

تساءلت بدهشة: حراسة ماذا؟

قال: حراسة حياتك.

قلت: حياتي؟!

قال: نعم، حياتك مهدّدة.

قلت: من يهدّدها؟

قال: هذا كلّ ما عندي من معلومات، وسوف نرسل إليك الحرس خلال ساعة.

قلت: لا أريد حرساً ما دمتم تخفون عنّي المعلومات.

قال: سنرسل الحرس سواء أردت أم لَمْ تريدي!

قلت: أتحرسون حياتي ضدّ إرادتي؟

قال: نعم، لأنّ حياتك ليست ملكك وإنّما هي ملك الدولة.

وجاء الحرس أمام بيتي لمدّة عامين، ثمّ اختفوا لا أعرف كيف. وحتّى اليوم لا أعرف لماذا جاؤوا ولماذا اختفوا. ولكنّي عرفت أنّ حياتي لم تعد ملكي.

وجاءني صحفي ومعه مجلّة عربيّة تصدر في لندن. منشور بها «قائمة الموتى» (أو الذين لا بدّ أن يموتوا) وقرأت اسمي في القائمة ضمن عدد من الأدباء والكتّاب والشعراء.

وقلت له: من أصدر هذه القائمة؟!

قال: ملوك النفط.

تلك الليلة وأنا نائمة رأيتُ فراشةً صغيرةً تشبه العنكبوت تنجذب نحو ضوء المصباح، يلسعها اللهب فتبتعد قليلاً ثمّ تقترب وتتخبّط فوق الضوء. تلتصق به ثمّ تسقط ميّتة.

قلت لنفسي وأنا نائمة: ما هذا الارتباط غير العقلاني بين العناكب واللّهب؟

وفي الصباح فتحتُ المجلَّة، وأدركت الارتباط بين ملوك النفط والشرعيّة الدوليّة.

كتبتُ المجلَّة تقول: دفع ملوك النفط للأجانب تكاليف حرب الخليج، وهكذا حدث لأوّل مرّة في التاريخ أن يدفع العبيد للأسياد ثمن عبوديَّتهم.

وإذا كان الأمر كذلك ألا يصبح الترابط بين الإبداع والموت أكثر عقلانيّة من الترابط بين العناكب والضوء؟

وإذا أصبح الإبداع مناوئاً لجميع السلطات الهرميّة في الداخل والخارج أليس من المنطقي أن يهدّد الإنسان المبدع بالسجن أو القتل؟ فما بال الإنسانة المبدعة؟!

منذ نشوء العبوديّة أو النظام الطبقي الأبوي هناك تناقضٌ عميقٌ بين الإبداع والسلطة. ولهذا تُفرض القيود على حرِّيَّة الكتابة أو حرِّيَّة التعبير. ولكلِّ مبدعٍ أو مبدعةٍ وسائلها الخاصّة لتجاوز القيود. وتظلُّ الكتابة المباشرة البسيطة الواضحة هي أخطر الكتابات، لأنّها تصل إلى الآلاف أو الملايين البسيطة العاجزة عن فكِّ الرموز والطلاسم الأدبيّة.

لكن الفكرة الإبداعيّة هي التي تفرض الأسلوب التي يحتويها أو يبرزها. وفي بعض أعمالي غلب الأسلوب الرمزي الغارق في الرموز والإيحاءات على الأسلوب المباشر الذي يفسِّر نفسه بنفسه. وقد أترك بين السطور كلمات غير مكتوبة، أو مساحات خالية، أو بعض النقاط، وأحياناً أجعل للحرف ذيلاً طويلاً بلا معنى. وقد أُطلق في نهاية السطر زفيراً عميقاً غير مسموع ينتهي بالصمت أو نقطة واحدة. ويصبح على القارئ المبدع أو القارئة المبدعة أن تقرأ الكتاب غير المكتوب داخل الكتاب المكتوب.

وحين تعصف بي الشجاعة بما يشبه الجنون **أكتب ما أريد** بلا حرص ولا حذر. وهذا بالطبع لا يجرؤ أحد على نشره. وينطوي **داخل «دوسية» غلافُه أزرق، كتبت عليه هذه العبارة: «منشورات ما بعد الموت».**

إنّها الكتابات التي أنجح في كتاباتها دون رقيب داخلي، هذا الرقيب الذي يتخفَّى داخل ملابس بوليسيّة أو عسكريّة، وفي يده صولجان يشبه ذاك الذي يحمله الملوك والرؤساء. وقد يرتدي في أحيانٍ أخرى جسدَ جدِّي الذي مات قبل أن أولد. وقد يخلع عنه جسده. ويختفي تماماً دون أن يترك وراءه إلاّ عصاً رفيعة، كتلك التي كان يمسكها مدّرِسُ الدين في المدرسة الإبتدائيّة.

نعم، هناك دائماً رقيب، يظلُّ كالعين الالكترونيّة، من الخارج، أو الداخل. وهناك دائماً ثمن لا بدَّ من دفعه نظيرَ الإبداع. وقد يكون ثمناً كبيراً فادحاً يساوي الحياة كلّها.

لكنّه يظلّ بالنسبة لي صغيراً، لأنّني أُفضِّل أن أخسر العالم وأكسب نفسي.

فالإبداع لا يكون بغير هذه النفس.

أعاني كوني امرأة من الخليج

فوزيّة رشيد

(البحرين)

. . . إنّني كامرأةٍ وككاتبةٍ أعاني وبدون تمييز من أمورٍ كثيرةٍ مختلفةٍ إلى حدِّ التداخل الملحميّ وأذكر هنا بعض عناوينها:

١ ـ أُعاني كوني امرأة من الخليج . . . هذا الخليج الذي تمّ فيه تحويل وجع وعذابات أناسه الطيِّبين حتَّى منتصف هذا القرن إلى ما يسمَّى بتشوُّهات الحقبة النفطيّة . . . وها هي الثروة الروحيّة تتحوّل إلى خواء، والثروة الماديّة إلى أصابع تدمير، والحقبة إلى عمارات وبنوك ومخبرين. ورغم كلّ «البرستيج» الظاهر للعيان فإنَّ غولاً يقبع تحته لا يشبه إلاّ نفسه . . . غولاً يأكل الفكر المستنير ويقضم أصابع أطفال يمسكون بزهرةٍ وحلوى وكتاب. ومن هنا فإنِّي أعاني بشكلٍ أكثر تحديداً من كوني امرأةً تقف ضدّ كلِّ أشكال الجمود والتخلُّف السياسي والاجتماعي والنفسي. وأُعاني وبشكل أكثر تحديداً من كون هذا الموقف حادّاً ورافضاً ومتمرِّداً إلى حدّ الاتّهام بجنون الجرأة أو جرأة الجنون وإلى حدّ عدم وضع أيّ اعتبار لأيِّ ظرفٍ سياسيٍّ أو اجتماعيٍّ يُطلب منّي فيه أن أكون إمّا مهادنة أو مدجّنة أو مراوغة أو متملِّقة أو متساهلة أو مستلبة. وكلّ الظروف التي تحيط بي محليّاً وعربيّاً تدعو مواطنيها الصالحين إلى المهادنة والتدجّن

والتملُّق والتساهل والمراوغة وقبول الاستلاب. إنَّني دفعة واحدة أرفض كلّ ذلك وأصرخ: إن لم تتركوا لي أن أعيش كما يليق بالإنسان أن يعيش في واقع صحيّ فلا تمنعوا عنّي صرختي وكتابتي وتمرُّدي في رفض ما كرَّستموه لي، لأنَّني باختصار لن أعيش كما تريدون... سأظلُّ أصرخ وسأظل أتمرَّد وسأظلُّ أكتب فلا حياة سويّة لي خارج ذلك وهذا قدري وهذا جنوني وهذا جحيمي وهو أيضاً جنَّتي.

٢ ـ من جانب آخر أُعاني من كوني امرأة عربيّة تعيش زمن التشرذم العربي وزمن الرداءة العربيّة كأقصى ما تكون المعاناة لأنِّي دائماً أشعر أنِّي لست معنيَّةً بنفسي فقط وإنما معنيّة بكلِّ خارطتي العربيّة وبكلِّ ما يحدث فيها من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب. وآه ممَّا يحدث!

هذه المعاناة العربيّة تشفّ وتحدّ... تتوغَّل وتصدم وتصطدم بكلِّ مخلَّفات الإرث العربي الحالي المتداول والمسلَّط على رقابنا بدءاً من فساد السياسة وفساد الوضع الاجتماعي وانتهاءً بفساد الوضع النفسي للمواطنين العرب رجالاً ونساءً وفساد كلّ ما تمّ تداوله وتشويهه في علاقة المرأة بنفسها والرجل بنفسه وفي علاقة الواحد منهما بالآخر وبالحياة. إنَّني أعاني من فساد الحاضر مثلما أعاني من فساد الماضي الذي كرسني ككائن مستلب وسلبي، ككائن مشوَّه ومشوِّه، ككائن تداولت الأسطورة والحكايات الشعبيّة والخرافات والأقاويل صورته كشيء ينتمي إلى جنس الثعابين والسحليّات والشياطين، مع أنِّي حين أبحث في داخلي لا أجد إلاّ كلّ ما يمتُّ إلى صفات الإنسانيّة العليا من حبٍّ وتطلُّعٍ إلى الحقّ والعدالة والجمال والدفء والحنوّ والرغبة في الفرح.

ومن هنا فإنَّ مطلوباً منِّي أن أتجاوز آلام الطفولة المرتبطة بتشوُّهات التاريخ التي عشتها في بيتٍ عاديٍّ لم يشجِّعني أحد فيه على الكتابة أو على القراءة لمجرَّد أنَّني فتاة... وإنَّما كلّ ما كانوا يشجِّعوني عليه هو الحفاظ على الجسد الذي هو كنز الفتاة وثروتها الوحيدة، ولذلك ألبسوني العباءة منذ الصِغَر، وتعرَّضت لمحاولات الزواج ـ التي فشلت فيها بعد ـ منذ سنّ التاسعة. وأبداً لن أنسى وجه ذلك الرجل الذي كان قريباً لأمِّي وجاء ليأخذني إلى بيته في بلدٍ خليجيٍّ آخر وأنا في التاسعة من عمري... كان يجلب الهدايا من ملابس وحلوى وأحذية مدجّجاً الوقت حينها بهمسٍ خفيٍّ بين أمِّي وأبي وأخٍ أصغر يفضح السرّ... لحظتها لم أكن أعرف ما هو الزواج ولم أكن أعرف معنى أن يأتي رجلٌ غريبٌ ليأخذني إليه...

عرفت فقط أنِّي رفضت أحذيته وملابسه وحلواه وجلست في حوشي البيت أبكي بحرقةٍ وأعفِّر بقدميّ كلّ التراب والغبار حتَّى طمأنتني أمِّي أن لا أحد سيأخذني بعيداً عنهم... حينها عرفتُ التمرُّد الطفولي الأوَّل وعرفت أنَّ الاحتجاج الصارخ لغتي الوحيدة في تثبيت ما أريد وفي منع ما يُراد لي... في الطفولة والصبا كان الجميع يشيدون بهدوئي واليوم الجميع يشتكون من صخبي وتمرُّدي وغضبي.

ويتكرّر المشهد: فهناك كثير من النساء الملفعّات بالسواد يأتين لاختطافي باسم الزواج وأنا مازلت دون الحادية عشرة وإلى ما دون السابعة عشرة. منذ ذلك الوقت عرفت أنّ المغريات تسلب من داخلي شيئاً أصيلاً هو أنا.

لن أنسى أيضاً معاركي مع أخي الأصغر الذي كان يكفي أن يصرخ منادياً أمّي لأتلقّى بعدها ضرباً قاسياً لأنَّني تجرَّأت بالردّ على مشاكسة الابن المدلّل.

ومنذ الطفولة كنت أتحدّى بيقين:

ـ ستعرفون يوماً وحين أكبر أنِّي لا أقلّ شيئاً عن أخي.

وربَّما كان هذا هو التمييز الأوَّل بين كوني بنتاًأوكون أخي ولداً... وربَّما كان ذلك التهديد المتكرِّر باختطافي إلى بيوتٍ لا أعرف عنها شيئاً باسم الزواج هو ما حرضّ فيّ قلقاً مبكِّراً للتفوُّق على كلّ شيء وعلى نفسي لأنَّني أدركت وبدون وعيٍ واضحٍ أنَّ الخلل الذي في البيت يكمله خلل خارج البيت أو أنَّ خلل الداخل يوازيه خلل الخارج. كان عليّ في ذلك الوقت أن أجمع بين الكنس والتنظيف وغسل الملابس حتَّى أُبعد عنّي شبح إخراجي من المدرسة... وفي الوقت ذاته كنت قد قطعت على نفسي عهداً بالتفوُّق في الدراسة لأنِّي عرفت بشكلٍ غامضٍ أنّ العلم هو سلاحي الوحيد. وكم مرَّة توقَّفت دراستي لسبب أو آخر ولحسن حظِّي وبالصدف واصلت الدراسة. كنت أعيش تلك الأزمة الأولى التي تعيشها الفتاة في مجتمعٍ متخلِّفٍ فيها أرى أخي الأصغر يلعب ويعيش حرّاً طليقاً ويُدلّل بكلِّ الوسائل لكي يدرس لأنَّه السندُ الحقيقيُّ للمستقبل.

ولاختصار هذه المرحلة الأولى لن أتحدَّث عن مسؤوليَّاتي بعد التخرُّج من الثانوية... مسؤوليّة مساعدة البيت وتربية إخوتي الذين لا يفصلني عنهم الكثير من الأعوام... ولن أتحدَّث عن أشياء كثيرة أخرى منعتني من الكتابة كما أشتهي.

كان إذاً مطلوباً منِّي أن أتجاوز إرث التربية المشوَّهة والمرتبطة

بإرث تلك الصورة السلبيّة لكوني إمرأة... وأن أتجاوز ذاتي مرّة أخرى فيما بعد في علاقتي بالرجل وبالحياة وبالسياسة وبالتاريخ وبالإرث وبالأساطير وبكلّ أشكال الاستلاب الرديئة التي تقع على عاتقي وعلى عاتق الرجل معي لكي أكتب بموضوعيّةٍ وأفكّر بموضوعيّةٍ... مطلوب منّي أن لا أحوّل هذا الكائن الذي اضطهدني ولايزال يضطهدني إلى شيطانٍ أحاربه بل إلى إنسان أتفهّم وضعه النفسي والفكري وصراعاته وإزدواجيّاته الكثيرة والخطيرة في وضع كرّس ذلك كُلّه فيه مثلما كرّس فيّ كلّ تشوّهي المفترض! ومن هنا أدركت أنّه يجب أن أتجاوز كلّ معطيات السلب الواقعة عليّ وفي الوقت نفسه أن أكون بنيّة تتجاوز أشكال الاضطهاد الواقعة عليها وتمدّ يداً من زهورٍ لرجل يعاني مثلها من تشوُّهات لا يدركها جيّداً ولا يقبل أن يتنازل عنها لأنّه يعتقد أنّها امتيازات تكفلها له كلّ القوانين والتشريعات المكرّسة عبر القرون وحتّى لحظتنا هذه. ومن هنا أدركت أيضاً أنّ حربي ليستْ ضدّ الرجل بل ضدّ القوانين التي اضطهدتنا معاً والتي لا شكَّ ساهمت أشياء غامضة في تكريسها هكذا على رقابنا.

٣ - إنّني أيضاً أعاني بحدّة وأصارع الوضع الإنساني العامّ الذي دخل مؤخّراً تحت بوّابة الاستلاب الأكبر من قبل قوى عالميّة مهيمنة على مصير العالم وتهمّش بالتحديد كلّ العالم الثالث بالدرجة نفسها؛ فهمومي العربيّة تصبّ في هموم المضطهدين في كلّ مكان وأجد دون لبس أن تحقّقي الشخصي لن يهنأ بحاله مادام حجم الاضطهاد والاستلاب في العالم كبيراً وقويّاً إلى هذا الحدّ الذي نراه يوميّاً على الشاشة ونقرأه يوميّاً في الجرائد.

٤ - وككاتبة فإنّي أعيش مستويات عديدة من الصراع على مستوى الكتابة... هناك صراعٌ حادٌّ مع الحاضر الذي يحكمني بضراوة أكبر من تلك التي تحكم الرجل الكاتب.

وحين أريد ترجمة هذه المعاناة إلى قصص وروايات ومقالات أجد أنّ جذور هذه الأزمة تقبع خلف جلدة الرأس... هناك في اللاوعي أو في الذاكرة الجماعيّة فيحدث الاشتباك والتماس الفريد بين كينونتي المعاصرة وكينونتي الممتدّة في الزمن السحيق. وهذا ما حاولت ترجمته في قصصي وفي روايتي الأخيرة **تحوُّلات الفارس الغريب في البلاد الغاربة** والتي جاءت لتكثّف مغزى دائريّة الزمن العربي في كلّ شيء منذ عشرة قرون. إنّ تداخل الماضي والحاضر أو صراعهما يصابان بحالة من التشظّي والفوضى حين أدخل بهما صراعاً آخر حادّاً ومريراً مع اللغة لتجسيد رؤيتي ومغزى ما يحدث. إنّها ازدواجيّة الفكر والثقافة وانهيار الأفكار والمثال والبحث عن تجسيد جديد عبر لغة جديدة... اللغة: هذا الكائن الفظّ القاسي والكائن الحنون... إنّها لا تستكين في يديّ إلّا حين أستأنس لما تدعوني إليه من خلوة ووحشة ومواجهة للألم والذاكرة... اللغة لا تعطيني شحنتها وتألُّقها إلّا حين تنكأ جرح القلب بضراوة لامتناهية.

فبقدر ما أخشى عدم الكتابة أخشى كثيراً الكتابة... لن أقول إنّي أحبُّها فأنا، حقيقةً، لا أحبُّ الكتابة بل أكرهها ولكنّي مضطرّة للتعايش معها وللاستئناس بها لأنّها قدري المحتوم، مثل شكلي واسمي وديني ونوع جنسي وتفاصيل وجودي ووعيي ووجداني... أكره الكتابة بالفعل لأنّها تجعلني دائماً على حدّ التماس الأقصى مع الجرح... إنّها مرض مثل الكآبة والحزن والفوضى واللّااستقرار لا مناص منها جميعاً ولا مجال للفرار أو الهرب منها؛ وأعتقد أنّ الكتابة في العالم العربي عذابٌ من نوع خاصٍّ جدّاً لأنّه لا يوجد كاتب في أيّ مكان ولا توجد كاتبة في أيّ موقع آخر يعاني وتعاني مثلنا نحن الكتّاب العرب. إنّنا استثنائيّون في عذاب الكتابة وكأنّنا على حدّ المقصلة... ومن هنا فإنّي أحبُّ الكتابة حين أنتهي من وجعها ومن مخاضها ومن ألمها ومن شجونها... حينها فقط أشعر أنّي ملكة وأنّ قلبي من الورود... ولكن الكتابة اللعينة المعشوقة جعلت منّي كائناً يفتقد التوازن والاستقرار... جعلت منّي حالةً تشبه حالة المرضى والمجانين الذين يجوسون بين الجدران بحثاً عن مخبأ أمان... جعلتني أترك الوظيفة لأنّها تحرّض فيّ كلّ ما هو ضدّ الروتين والاعتياديّة والبلادة... وجعلتني غير قادرة على الاستمرار أو التفكير في الزواج لأنّ جميع الأزواج - دون استثناء - يطلبون امرأة هادئة وناجحة كربّة بيت ومربّية أطفال وقادرة على أن تهيّء عشّ الزوجيّة كما تكون التهيئة في أفضل المطاعم وأفضل الفنادق؛ وأنا على خلاف دائم مع مواهبي المطبخيّة والفندقيّة حين تأتي على حساب مواهبي الإبداعيّة والفكريّة وأنا بحاجة بسبب ذلك إلى رجلٍ يحتويني ويحتوي كلّ أوجاعي وشجوني وأحزاني وإضطرابات الكتابة عندي مثلما يطلب هو منّي احتواء مركّباته واحتياجاته وعقده.

الكتابة اللعينة أيضاً أكرهها لأنّها لا تترك لي هدنة التمويه أو المجاملة مثلما يفعل الكثيرون... فمنذ اعتركتُ حروبها الأولى عرفت أنّها لن تعطيني نفسها ما لم أعطها

نفسي وأعطي الحياة أيضاً هذه النفس بكلِّ صدقٍ ونزاهةٍ وكبرياء. . . إنَّها الكتابة اللعينة أيضاً وأيضاً التي تدعوني إلى الشموخ في وقت يتكسّر فيه كلّ شيء ويتشظّى. . . تجعلني هذه القاسية في مواجهة الصخب والعنف والموت والتشرذم والتشوّه المعاصر والتشوّه في الذاكرة على مستوى المواجهة اليوميّة.

لقد أفلحت ـ الكتابة ـ أخيراً في أن ترجّني كأقصى ما يكون الرجّ. . . أن تنفضني من داخلي ومن عالمي العادي وأن تجرّدني حتّى من جلدي ومن شيء من الانسجام مع ما حولي.

جعلتني أطلّق كلَّ الأشياء ـ دون استثناء ـ لأتزوَّجها أو تتزوَّجني. . . فلا أدري هنا أيّ الطرفين في الزواج هو أنا. . . ولا أدري أيّ الوهجينْ هو كينونتي. . . هل أنا أتوهَّج بالكتابة أم أنَّ الكتابة تتوهَّج بي؟. هل تتخلّق هي من رماد نيراني أم أنَّ رمادي يشتعل من نيرانها؟ لم أعد أعرف أبداً أيْنا الفاعل وأيْنا المفعول به. . . لم أعد أدري أيضاً لماذا وكيف أهيم على وجهي في كلِّ المدن العربيّة ومدن العالم لكي أعرف ما تريد منّي أن أقوله وأن أسجّله.

أشعر أحياناً أنّني أقع تحت أسر جنيّة تسلب منّي كلَّ الهدوء وكلَّ السلام وكلَّ الاعتياديّة والطموحات الإنسانيّة المألوفة لإنسانٍ طبيعيٍّ أو عاديٍّ. . . ولسبب أو لآخر سلبت منّي أمومتي رغم توقي الشديد إليها وكأنَّها لا تقبل أيّ شريك. . . حتّى الحبّ حين أعيشه فأنا أعيشه بحسّ الكتابة وتألّقها وكأنَّ الكتابة والعاطفة وجهان لحالةٍ واحدةٍ ونادراً ما يتوفّر في الآخر أجواء الكتابة على النحو الذي يأخذني الخيال إليها.

شجرة الكلام

ليانة بدر

(فلسطين)

تقول خالتي الكبرى بأنّني ولدت بحدقتين مفتوحتين تراقبان ما يجري بفضولٍ واستمتاع. أكنتُ أراقب ولادتي في نهاية صيف مدينة القدس المقسومة إلى شطرين؟ كان ذلك في موسم الحصاد، ويؤكّد هذا رسمُ المرأة حاملةِ السنابل في برجي الفلكي. أكان ذلك إشارةً إلى ارتباطي بالأرض، دلالةً على أنّني ابنتها، ولدت من لحمها، من ترابها، ومن خريف الفصول؟

لم تكن أمّي هي وحدها أمّي، إنّما كانت جميعَ العجائز اللواتي روين لي القصصَ والأساطير، تلك الحكايات الخرافيّة عن «الغولة»، و«العامورة»، و«ست الحُسن مع الشاطر حَسَن». كان الكلام يمتدُّ في بيتنا شجرةً متعدِّدةَ الفروع، ناميةَ الأغصان، يانعةَ الأوراق، وارفة الظلال، يتعدَّد في حكايا تلد الحكايا، وقصص تفرِّخُ قصصاً، وخُرافيَّاتٍ تطرحُ ثمارَ خيالاتها الملوَّنة. كنتُ ألحُّ على ضيفاتنا العجائز كي يحكين قصصاً قبل أن أخلع ثياب النوم، وقبل أن أتخلَّص من الحرام الصغير «الكوفلية» الذي درجت العادات على ربطه حول بطن الطفل الصغير منعاً لبرد الليل. كنت أقرفص قربهنّ فلا يدفعنَ لي مطلباً. تطول الحكايةُ وتتشعَّب فلا أقدر على مغادرتها إلى أن تحدث الكارثة التي لا أفلح في دفعها حين يفوتني الذهابُ الصباحي إلى الحمّام (المرحاض). كان ما يحدث رغماً عني، لأني كنت أتفيّأ شجرةَ الكلام. أدخل في سحرها الخارق، أقفز بين كلماتها الطلسميّة، وأغادر الغرفة الضيّقة لأعبر جبالاً ومفاوزَ وأنهاراً لا يوجد مثلها إلّا في الخيال. ما أشبه تلك الكلماتِ بالتطاريز المرسومة على ثوب خديجة الفلّاحي! أغمضتُ عينيَّ مرّةً، واكتشفت أنّ كلَّ عروق الورد وتعاريج النباتات على قماش ثوبها الأسود تعاودني بسطوعها الذي تحتفظ به الذاكرة. على حلكة ذلك الثوب الذي تلبسه الفلّاحاتُ في بلادنا رأيت أصنافاً من الزهور لم أشهدها من قبل. فاح أريجٌ فاغمٌ لم يلبث أن اندلق على شكل عطر الورد من الحُقّ الذي يأخذ شكل اللوزة متدلّياً من عنق الفتاة. ماجت سهولُ القمح بأعرافها الذهبيّة. كانت القصص تموج مثل تلك الرسوم، تترقرق وتطرح عنها ثمار الحكايا.

لم تكن القصصُ السحريّةُ هي وحدها التي تُحكى في البيوت. وراء الجدران كان الهمس يحمل أصواتاً خفيَّةً يشقّ إدراكُها، بل يصعب فكّ مغازيها ومدلولاتها. كانت تلك حكايا النساء عن الظروف الصعبة التي يعانين منها، والتي لا تخلقها في حقيقة الأمر عقبات رجل واحد، وإنّما عقليّة كاملة. يشكين ويتحسّرن من بخس المجتمع لقيمتهنّ بعد الزواج. يُدفع الكثير أحياناً لإعداد العرس، إلّا أنّ تحقّقه يجعلهنّ يعشن في تهديدٍ دائمٍ لطرحهنّ دون رحمة. كان أيّ خلاف مع المرأة داخل مؤسّسة الزواج يعرضّها للعودة إلى بيت أهلها ذليلةً صاغرة. ولم تكن المسألة تنحصر في إعادتها فقط، بقدر ما كانت مرتبطة بتشهير علني يفتك بسمعة المرأة، بأولادها، إنْ لم نقل ببقيّةِ أهلها. كلّ امرأةٍ غير صالحة لاجتياز ذلك الامتحان المخيف كانت مهدّدة بالانكشاف، والهتك، والتشهير، إن لم تكن

مهدّدةً بالفضيحة في أتمّ معانيها. كانت هناك نساء يعدن إلى بيوت أهاليهنّ بمحض إرادتهنّ متحمّلات الأسى، والتعريض، وإهانة السمعة ليكتشفن أنّ الأهل يرفضون قبولهنّ. تفقد السلعة هويّتها بمرور الوقت، ولن يحصل عليها إلاّ المالكُ الذي دفع ثمن اقتنائها. ومن ناحية أخرى، فقد كانت هناك مسائل الشرف، وغسل العار وما سها من الأمور التي تُرتّب على أسرة المرأة تبعاتٍ باهظةً إنّ لم تحسن «المُطلّقة» التصرُّف. كانت تلك من بين القصص التي سمعتها أيضاً، وكانت تشطرني داخليّاً إلى قسمين يماثلان مدينتي المقسومة رغماً عنها، وكان كلُّ ذلك يتراكم، ويتحفّز، متّخذاً شكل الاندفاع إلى التعبير في بداية الصبا حين ظلّت أمّي تشجّعني، وتثمّن كلّ الحروف التي أكتبها. قالت إنّها تعرف الكثير، لكنّها لن تكتب، ولذا كان من الضروري أن أكتب ما عرفته، وما سمعته، وما شهدته، حتّى لو تمّ هذا في المستقبل حين أزدادُ دربةً وخبرة.

معاناة النساء كانت تعيد لي تلك الصورة التي كنّ يطرّزنها على قوالب يجعلنها للعرض في أمكنة بارزة من البيوت، وداخل إطارات خشبيّة ملبّسة بالزجاج. كنّ يطرزن تنّيناً، طيراً من عصر الديناصورات، يطلقن عليه اسم «الطير الأخضر» الذي ظلّ يغنّي بعد ذبحه ليكشف سرّ مجرميه، أو هو - حسبما يظهر لي - نوع من طيور الجنّة التي تكتسي سحنةَ التنّين فتكتسب تعبيراً مزدوجاً. يقف الطائر مرفوع الجناحين، يفتح فمه حتّى يوشك أن يغنّي تحت شجرة عريضة الجذع، وارفة الغصون، يفرش جناحيه ويفرد ريشه كما لو أنه يكاد ان يطير في اللحظة التالية. لا نعلم لماذا، ألأنّه فرحٌ وسعيد، أم لأنّه منزعجٌ وخائف، أم للسببيْن معاً؟ كأنّه يوشك على المصارحة، أو كأنّه يفغر فاه في اللحظة الفاصلة ما بين الصمت والكلام. كان ذلك هو طائر البوح، طائر المكاشفة الذي يقول ولا يقول، يغنّي ولا يغنّي، ولكنّه في جميع الأحوال يمثّل الذاكرة الجماعيّةَ التي تحضّ على البوْح والرواية والكلام، وتدفع إلى الكشف والتحدُّث والمصارحة.

لم تكن احتجاجاتُ النساء تمرّ بصمتٍ أو سكون، بل كانت تكتسب هدير العاصفة، تندلع فيما بينهنّ قصصاً وأقاويل تخدّر الصمت البليد الذي يحيط بمصائرهنّ، وتنشئ تضامناً من حلقات وفئات تتآزر، وتبلسم جراح بعضها الآخر برواية الحكايات والقصص والمواقف والرموز. يرى الباحث الفلسطيني في التراث الشعبي ابراهيم مهوّي، أستاذ الأدب المقارن في الجامعة التونسيّة ومن أوائل الذين قدّموا الحكايات الفلسطينيّة مترجمةً إلى اللغة الانجليزيّة، «أنّ فنّ الحكاية الشعبيّة نسوي قد ضمّت فيها النساءُ كلّ ما يشغل بالهنّ من مشاكل الزواج والطلاق وتعدُّد الزوجات». وهو يرى أنّ المرأة تتناول مسائل الحياة عبر الخيال دون حرج.

في ذلك الجوّ الساحر الخانق افتتحتُ الكلامَ كي تنالني التأنيبات على ذكر الحقائق الواضحة بوصفي «برأمة» أي كثيرة الحكي. كانت سطوة حضوري كطفل بكرٍ في عائلتنا التي قاست من وفاة طفلٍ سابقٍ تعطيني حقوقاً غير معتادة. صرت أجاهرُ برأيي في كلّ ما يخصّ البيت من شؤونٍ يوميّة حتّى اتّفقت عجائز العائلة على تلقيبي بالمحامية منذ كان عمري ثلاث سنوات. لم يكن مألوفاً أن تعرب أيّة طفلة عن رفضها للأشياء أو قبولها. لم يكن معتاداً من الفتاة أن تحتجّ ولاسيّما أنّ الأب لا يُكنّى باسمها، وإنّما باسم ذكرٍ وهميّ حتّى لو رزق بعشر بناتٍ مثلها. لكنّ الاحتجاج في تلك الأوقات كان مقبولاً منّي رغم أنّ أبي الذي خالف العادات وتكنّى باسمي بافتخار كاملٍ قد تخلّى عنه بعدما رُزقَ بولد حينما بلغت العشرين. أذكر، وبوضوحٍ كامل، حالةَ الفزع التي كانت تستولي على عجائز العائلة كلّما ناداني الناس أثناء حمل أمّي لسؤالي عن جنس الولد الذي تحمله. كنت بمنتهى الثقة أخبرهم حينذاك: «بنت». فتتفكّك مفاصلهم، وتنخلع قلوبهم، ويرمونني بكلّ أنواع اللعنات لأنّني الفأل الشؤم. كان لدينا مَثَلٌ يقول: «خذوا فالكم من أطفالكم». وكنت بثقة كاملة أعاود الجواب بين حَمل وآخر، لكي تزداد ضغينتهم عليّ، أنا التي تتحقّق نبوءاتي لا بسببٍ غيبيٍّ، وإنّما لأنّني كنت أتمنّى - بكامل إصرار الطفولة آنذاك - أنْ لا يفِدَ ذَكرٌ إلى العائلة فأفقد عرشي السحريّ ومكانتي الخاصّة. وحين كبرت قليلاً، بتّ أقبل بأن يأتي الوريث الشرعي حتّى يكفّ المجتمعُ اضطهاده لأمّي «أمّ البنات». قبلتُ بفكرة اضطهادي من أخٍ سوف يفرض هيمنته المعتادة مقابلَ أنّ يخفّ طوقُ الحصار عنها، حتّى لو جُرِّدتُ من امتيازاتي كلّها. لا، ما كان هذا سهلاً حتّى لشقيقٍ يأتي على جناح الأمنيات، فلقد عرفتُ من نسائمِ الحرّيّة ما لم يقدر كائنٌ على وصفه أو تتبُّعِهِ. لقد خرجت من شَرْطي الأنثوي في الهنيهة التي أتيح لي فيها الكلام، ولم يعد مقبولاً بعد أو محتملاً تفريطي بالشرط اللازم للحياة.

كانت عيادة والدي الطبيب في أريحا المحاطة بمخيّماتٍ ثلاثةٍ منتدى لسماع عشرات القصص والروايات من العائلات الفلسطينيّة التي طُردت من وطنها عام ١٩٤٨. كانت نكبة فلسطين تتحوّل أمامي إلى شذراتٍ من بؤسٍ متّصلٍ، وحكاياتٍ طويلةٍ عن

فردوسٍ مفقودٍ. وكانت فلسطين أشبهَ بحكايةٍ طويلةٍ لا يحكمها الجان أو الملائكة. عماد الروايات كلّها مرارةُ طعمِ العجز الناشئ عن خديعةٍ مُدبَّرة. لِمَ حدث ما حدث؟ لم يخطر لي أنّ المأساة سوف تكرِّر نفسها، وأنّنا نحن الذين وُلدنا خارجَ حدودها وأوشامها سوف يطولنا شيءٌ منها. كلُّ ما جرى قبل مولدي ولم أُسهم في صنعه كان بمثابة وقائعَ خرافيَّة لها صفةٌ واقعيَّة ما، إلّا أنها ليست قريبةً مني. لكنّها صارت كذلك بعد عام ١٩٦٧.

لم أشهد فلسطين الضائعة إلّا في مدرسة «دار الطفل العربي» في القدس. فبعدما أنهيتُ الصفَّ السادس الابتدائي في مدرسة «خولة بنت الأزور» القريبة من مسرح الحكواتي في القدس حاليًّا، وعندما بعثت الأقدار بالمعلِّمة «فكريّة» كي تكشف عن ولعي باللغة العربيّة، ارتأت العائلةُ نقلي مع أخواتي إلى مدرسة داخليّة رخيصة الأقساط تخفيفاً من أعباء الديون التي تراكمت على والدي بسبب اعتقالاته السياسيّة المتكرِّرة. أُدخِلنا إلى «دار الطفل العربي» التي جُعِلت مأوى لأيتام مذبحة «دير ياسين». وفي المجاعة النسبيّة التي واجهتني هناك تآخيت مع فتياتٍ صِرْنَ صديقاتي. فبعد الرخاء البيتي النسبي صرت مضطرَّةً إلى رصد المطعم، ومزاجِ الطبَّاخات، كي نحصل أنا والصديقات على بعض الخبز المسروق بين الوجبات المتقشِّفة. مفاهيمُ جديدةٌ دخلتْ إلى حياتي مع اجتيازي عتبة تلك المدرسة: الإحساس بأنّني فلسطينيّة قبل كلِّ شيء، وأنّني لستُ ابنة أهلي وحدهم. ويعود الفضل في ترسيخ الحّس بالهويّة الوطنيّة إلى السيِّدة هند الحسيني مؤسِّسة الدار التي أصرّت على إدخال مفردات الفرح في حياتنا، فعلّمت الطالبات الموسيقى الشعبيّة الفلسطينيّة، والدبكات، والأغنيات، والتطاريز، بالإضافة إلى الأناشيد الجريئة في حسِّها الوطني قياساً إلى الوضع القمعي الذي فُرض على الفلسطينيِّين في تلك الفترة. وتذرذرت القلوبُ بالفرحة والثقة بالنفس بدلاً من كآبة اليتم ومرارة التهجير. كنّا على حافّة الجوع فعلاً، إلّا أنّ العزّة الوطنيّة التي تربَّينا عليها هناك رفعت صيغة الذلّ التي كانت تحجب فلسطينَ الهجرةِ واللجوء، معوّضة إيّاها بفلسطين الوعدِ والأمل. في ذلك الجزء الجميل من القدس اكتشفت الرواية الأولى في حياتي: **ذهب مع الريح** لمارغريت ميتشل، وصراع الحرب الأهليّة عبر قضيّة تحرّر العبيد التي سوف تهزّني عميقاً. ولم أشعر يوماً بأنّني مُحْتَجزةٌ وراء سور مدرسة «دار الطفل العربي» بقدر ما أتيح لي المجال هناك للتعرُّف على عوالم واكتشاف شخصيّات غير مألوفة والبحث عن التاريخ الشخصي للفرد في ارتباطه بالعامّ. وربّما تعلّمتُ في تلك الآونة الإفلاتَ من صيغة الشعارات أو الخطابيّة الملازمة للقضيّة، وقد تبدّت في المعاش اليومي والسِيَر العفويّة لأطفال وفتيات تتدوّر أحلامهم على المخدّات وبين تخوت البؤس المكابر.

عندما عدتُ إلى بيت الأهل بعد ثلاث سنوات وقد قفزت عن الطفولة وصرت في حكم الصبايا، اجتاحتني جراثيمُ التلوُّث التي تبثّ الرعب في أيّة فتاة عربيّة: النصائحُ الكثيرة، المطالباتُ المتكرِّرة بحفظ أوضاع معيَّنة للجسد، افتعالُ الرصانة، التوبيخُ الدائم في سبيل تدجينٍ مُحكمٍ، والأهمّ من هذا كلّه رعبُ الوصايا الألف والثلاثين بعد المليون. بدأ الانفصامُ بين الداخل والخارج يكمّم الأمس واليوم والغد. يجب أن أبدو سعيدةً مهما كانت مشاعري الداخليّة تعيسة، عليّ أنّ أرحِّب بالضيوف دائماً وأبداً بالحميَّة ذاتها مهما بلغ انهماكي بأيٍّ من شؤوني، ينبغي أن أكبح جماحَ الضحكات الطبيعيّة وأستبدل مكانها قناعاً من التهذيب والحكمة، وقبل كلِّ شيء عليّ مواصلة الخوف من جسدي الذي تربطني به علاقةٌ مزهرة، فأنا أركض به، أرقص، أدبك، وأمشي بهدوء أو جنون. لكن الأحرى بي أن أبدأ بإعداد الأطباق المطبخيّة، فهذا سوف يكسبني لمسةَ الاحترام المجتمعيّة. ومن ناحية أخرى فإنّه يجب أن أتعايش مع سرّ الجسد الأنثوي فلا أفكِّر في استنطاقه إلّا بواسطة طرق الاختفاء المناسبة، ولاسيّما أنّ المبالغة في التعاطي معه قد تجرّ دماراً أو ذبحاً بالسكاكين، وربّما الخنق! آنذاك عرفت لِمَ لَمْ أكنْ أرى نساءً سعيداتٍ إلّا اللواتي تجاوزن سنّ الشباب. فإذا تخلّصت المرأة من جسدها الأنثوي فإنّه يحقّ لها أن تسعد وأن تنعم بهدوء البال والطمأنينة. أين أذهب من هذا كلّه إلّا إلى تسجيل خواطري في مفكّرتي التي بدأتُ متابعتها مُذْ كنت في الثانية عشرة؟

عام ١٩٦٧ طُردنا من الضفّة، صرنا خارج الأرض، الوطن، الفردوس الأرضيّ الذي لا نقدر على مفارقته طويلاً. فقدتُ البيت، وفقدتُ أمّي قبل ذلك بزمن وجيز، فقدتُ مسقط الرأس، أفراحَ العائلة، الصداقاتِ، الصورَ الشخصيّة، رسومي الزيتيّة المبكِّرة، وحلقَ اللؤلؤ الذي لم يغادر أذنيّ منذ ولادتي.

عام ٦٧ خرج والدي إلى عمّان بعد أن اتهمه صديقُه المتديِّن بالتهاون في الدفاع عن البنات. كنّا نحن البنات سببَ شقاء أمّي وموتها كظماً وبؤساً لأنّها لم تنجب الولد الذي يكحِّل عينيها، ويثبِّت وجودها الاجتماعي الحميد. وكنّا أيضاً أحدَ الأسباب التي حضّت

أبي على الخروج وسط النيران. هناك، على الطريق رأيت للمرّة الأولى في حياتي الموتى المرتمين بين الأقدام المهرولة الخائفة. لم أحسّ بالخوف بقدر ما أحسست بالدهشة، أيكون كلُّ هذا الركض كي يموتوا هنا؟ لماذا؟ وأيضاً لماذا؟

عمّان: عشنا شهرين في بيتِ أصدقاء كان مايزال قيدَ البناء. ليست هنالك إلّا فرشات الاسفنج التي ننام عليها، بعض الملاءات التي جادت بها بيوتُ معارفنا، وغاز مطبخي صغير. أغلقوا الجسر، منعوا اجتيازنا مسافة الستّين كيلومتراً، فصرنا لاجئين. ليس معنا حتّى ما نرتديه. صرنا نتربّص بالرسل القادمين. كلّ الذين يعودون خلسةً يرمون بالبنادق أو يموتون وسط مخاضات نهر الشريعة الحافلة بالتيّارات. ما العمل إذاً؟

عام ٦٨: الجامعة الأردنيّة، المطالعات الفكريّة والتمرُّد المكبوت، ثمّ التنظيمات الطلابيّة، وبدايات الماركسيّة. أحببناها وانحزنا إليها، فقد تمكّنت شعوبٌ كثيرة من خوض حروب تحرير شعبيّة وحازت استقلالها. نحن؟ لِمَ لا؟. لكنّ ذلك كلّه مجرّدُ نظريّاتٍ في نظريّات، انتشار عابر لخطابات جميلة لا تتحوّل إلى فعل.

عام ٦٩: يا إلهي. ها هي تتحوّل من بذور الكينونة إلى الفعل. العمل الفدائي يدخل معظم البيوت. ما عادت الثورةُ حلماً. هي الواقع إذاً. النزول إلى المخيّمات. دورات تعليم السلاح. معلّمي الأوّل كان يتغيّب عن بعض دروسنا في مخيّم البقعة، وعندما أسأله: «أين كنت»؟ تلتمع العينان البنّيتان الجذلتان، لم يكن يكبرني كثيراً، ويقول بخفوت: «طبعاً، هناك»! ليحرسْهُ الخالقُ الجبّار. كان يروي لنا أحلامه، ويعلّمنا التعاملَ مع المعدن بلطف بالغ. يقول: «لا يتطوّع الحديد إلّا باللين». بعدها لم أره، إلى أن سمعت أنّه في لبنان. سألت عنه، وذات يوم عام ٧٦ رأيت موكباً عسكريّاً يستعدُّ لجنازة ما. «مَن»؟ قالوا: «هو. جورج حدّاد»! وتخليداً لحضور ذلك البطل الذي استشهد أثناء محاولته إنقاذَ الرائد «كنج» من الجيش اللبناني في الشيّاح أطلقتُ اسمه على الشخصيّة الرئيسيّة في رواية **عين المرآة**. اسمه جورج حدّاد. وأنا ظللت تلميذةً لم تُفلح في لقاء أستاذها بعد أن صار لديها ما يمكنها أن ترويه له.

انخرطتُ قائدةً طلّابيّةً تسري إلى مخيّمات التدريب التطوّعي، تجبي التبرُّعات، تكرّس العطلةَ الصيفيّةَ ومعظَم أوقاتِ الفراغ للنضال. لم يكن نضالاً بقدر ما كان شوقاً، توقاً، انشداداً إلى المستقبل والدار. أجملُ اللحظات كانتْ حين ألتقي بمن أقنعهم بالعمل، أو حينما أجد فيمن أعمل معهم فكراً أو نقاشاً أو تفتيشاً عن واقع اللاجئين الذين هم نحن، ونحن منهم. لم يكن الالتزام إلّا تبنّياً لتوق الروح المستمرّ إلى البحث عن الانتماء. إذا جرّدونا من الأهل والجيران والبيوت، فَلِمَ لا نفتّش عنها وبيدنا مصباح ديوجين؟. ركبتُ سيّاراتِ الجيب العسكريّة من القواعد وإليها، فتطاير الهواء حولي وتغلغل في كلِّ ثناياي. شربتُ مياهاً من ينابيعٍ جبليّة في إبريقٍ بداخله ضفدع، وجريت في الطوابير الصباحيّة حتى وقعتُ إعياءً. ولم أكتبْ لانشغالي باكتشاف الفيض الجديد الذي يغرقنا بإشراقاته: العملِ الجماهيري والتنظيم السياسي. وبين هذا وذاك أجلس في مقاهي محرَّمة على الفتيات المحافظات، فتتابعني نصائحُ بعض المعارف مهيبةً بي العودة إلى الغرفة والانكفاء فيها انتظاراً لقدوم الزوج الموعود. ولكن، من كان يفكّر في زواجٍ تقليديٍّ تلك الأيام؟ بيتٌ جامدٌ، تقاليدُ متزمّتةٌ، طعامٌ منتظمٌ، وتربُّصات عائليّة، من الذي كان يملك فينا الوقت لِمثلِ ذلك؟ لم يكن الزواج حينها إلّا فعلاً عرضيّاً يندرج في نطاق الاستغراق بهذه الحياة الغنيّة، محافظة على من يصون شروطها ولا يطيح بها إلى آبار العائلات وجشع التبادلات. تزوّجتُ وأنا في السنة الجامعيّة الثانية، وبشكلٍ عرضيٍّ غير مخطَّط له. كان ذلك ردّاً على محاولة العائلة الضغطَ على والدي لإخراج ابنته من الجامعة، وتسفيرها إلى الخليج حيث يعمل حفظاً لشرف العشيرة من سمعة الاختلاط المشبوه، ومقامات التردُّد على جميع الأمكنة من معسكراتٍ ومقاهٍ وشوارع. آمنت أنّ الثورة أعطت مصداقيّةً لتغيير مفهوم الشرف التقليدي، واستبداله بالشرف الوطني، ولم أتردَّد دقيقة واحدة أو أجبنُ أمام التهديدات. فإذا عرف المرء كيفَ يتنفّس نسائمَ الهواء الطلق، فهل يقبل حينها بالاختناقِ في بركةِ المنازلِ الراكدة؟

انكسر هذا كلّه بعد الخروج من عمّان إثر اشتباكاتِ أحراش جرش. تغيَّر قبلها وجهُ المدينة إلى الكحلي الغامق إثر اشتباكات أيلول. ضاقت جنباتها، وأمست ساحةً لمطاردات أمنيّة. لم يربكني الرعبُ أمام كلِّ هذا. كنت محصَّنةً بالطفل الذي أحمله داخلي وأنا بعد طالبة في السنة الجامعيّة الثالثة. اختفى الكثير من المناضلين في البيوت، وبقيت أسعى داخل شوارع تضيّقها صلياتُ الرشّاشات وعيونُ البصّاصين.

في مدينة تتخذ من البحر سكناً، بيروت، حللت. وقبلها لأقلّ من سنتين في مدينة عربيّة أخرى. جفاف حياة المنافي، الضيق الاقتصادي، بعد الشقّة عمّن عرفتهم بالأمس، الغربة في سبيل

المبدأ. فأيّة متغيّرات تحفظ الإيمانَ بالنفس؟. في سنتي الجامعيّة الأولى كنت قد كتبت أربع عشرة قصّة قصيرة، نشرت بعضَها في صحفٍ محليّةٍ أردنيّةٍ، وَتَلَوْتُ بعضها الآخر على الإذاعة في برامج الطلبة أو الهواة. ومنذ التحاقي بحركة المقاومة وأنا أحرص على تدوين مذكّراتي، دون أن أفكّر بتاتاً بكتابة القصص. تغيَّرتْ أشكالُ الحياة المألوفة، ولم أعثر على ما يوازي هذا في بنيةِ الحروفِ والكلمات. لم أكتب بعدها إلاّ في بيروت عام ٧٣، إذ نشرتُ قصصاً في مجلة **الموقف الأدبي** التي أحيت حركة قصصيّة حافلة حين كان يديرها زكريا تامر. تسلّل الشكُّ بداخلي إلى الكثير من القضايا باستثناء الكتابة. اعتبرتُ أنّ فترة الانقطاع تلك لم تكن إلاّ تدريباً على إيجاد وسائل أكثرَ مصداقيّة وصدقاً. لم أؤمن بأنّ لغة مستعارة من الغير سوف تعبّر عمّا أعانيه، أو ما يلاقيه كلّ منْ عاش متغيّراتٍ تاريخيّةً نادرةَ التحقُّق. لقد شهدتُ صعودَ الحركة الجماهيريّة الأكثر اتساعاً وفعاليّة في التاريخ العربي الحديث، كما أتيحتْ لي مطالعةُ تجربة فريدة في نوعها: وهي سقوط الدولة، وتكسّر القوالب الاجتماعيّة المألوفة. كل ذلك كان بمثابة «البصائر والذخائر»، كأنّ العصر يستعيد التوحيدي، وكأنّني مع الذين عاصروا كلّ هذا شهدنا على تعامل الإنسان مع التاريخ عن قرب، رغم كلّ ما جرى بعدها من انكسار الأمنيات.

للحروب ضجيجٌ يصمّ النفوس. كان البحث عن شكل تعبيري يبدو بمثابة تجربة أو مغامرة وسط طبول القذائف التي لا تتوقّف. كنت أريد أن أحكي الكثير عمّا رأيته أو شهدته، كطالبة تسنّى لها عيشُ مرحلة الألوية الخفّاقة والمظاهرات، وكشابّةٍ تسنى لها الاختلاطُ بنساء المخيّمات عبر عملها التطوّعي في القضايا الاجتماعيّة، وأوّلها مكافحة الأمّيّة والتثقيف الصحّي. لم تكن هنالك حلولٌ فكريّة، إذ إنّ التنظيم لم يحبّذ تدخّلنا في حلِّ الإشكالات العائليّة. ولم تكن المسألةُ الاجتماعيّة مدروسة كي ينشأ جدلُ العلاقة بين الفكر والممارسة. لم يقبل التنظيمُ اليساري التدخُّلَ أو مقاربةَ كلّ ما هو غير تقليدي. صار الإدلاء بالرأي المغاير أحياناً يدعو إلى التعريض بالحريّة البورجوازيّة في الكلام، وكأنّ إعادة النظر أو البحث عن منهجيّة التعامل مع قضايا حيويّة مسألة خاصّة بمن هم بورجوازيُون. الكلام المقبول كان وحده السائد تنظيميّاً، فتحوّل التنظيمُ إلى مجتمع آخر منغلقٍ على نفسه، يمتلك تقاليده المحافظة الخاصّة به. لن تجد حينها طائراً يغنّي خارج السرب إلاّ في دخيلة نفسه أو قرارتها. لكن نافورةً سرعان ما انبثقت لأجد فيها إشارةً كإحدى الإشارات التي تدخل في كلِّ الحواديث و«الخرّافيّات». تلك النافورة كانت أحاديث النساء. فبواسطتها صرتُ أعرف الكثيرَ عن أساليب روايةِ الخبر وتناقلِ الأحاديث شفاهة. بتّ أقلّب النظر، وأعاود تمحيصَ التداخل بين المرء وروايته: بين النساء ووسائلهنَّ التعبيريّة التي تلخّص الوجدان الجمعي، وتشتقّ منه، بل وتعيد إنتاجه مراراً وتكراراً. فعندما يعمد الشخص إلى نقل واسطة التعبير من حقل اليومي المعيش إلى حقل التخييل والتصوُّر، يبدأ كلامه بكلمة: «قال». وليس هذا تعبيراً عن ارتباط ما سيرويه بضمير الغائب، وإنّما تعبيرٌ عن رفع مرتبة الكلام العملي المتداول إلى مساحة أخرى تمسّه شخصيّاً، ويولّدها من جديد. يعاود الوصف في مفتتح الجملة التالية قائلاً: «قال»، مخفّفاً حرف القاف، وممعناً في بداية الألف، مرجِّعاً إيّاها إلى أصلها العاطفي «الآه». وبين بداية «الآه» وارتباطها بألْ التعريف التالية، يكتمل الكلامُ، وتُغلقُ الحكايةُ على مشهدٍ هو مرجعيّة الكلامِ الشفهي في الثقافة الشعبيّة الفلسطينيّة. الكلام يؤدّي إلى الكلام، والحكاية تفضي إلى حكاية أخرى، فكأنّنا في دهاليزَ متقاطعةٍ ومتراكبة. ليس هنالك جواب خالص، أو اتّجاه قطعي صارم. يكونُ جوابُ السؤال حكاية، والخوضُ في غمارها يستلزم اللجوء إلى حكايات أخرى، والإيعازُ إلى القائل يستوجب معماراً لانهائيّاً من اللّبنات. هكذا يكتمل الكلام، يرتصف، فيعلو قوس قزح يتوّج الجباه.

كلُّ مدينةٍ جديدةٍ عشتُ فيها جعلتني أكتشف نوعاً جديداً من المنفى. فعندما تحوّل العمل السياسيُ إلى فعلٍ يومي لا يثير الدهشة أو الانشداه، تيقّنت أنّي صرتُ بموازاة حائطٍ صلب، وعرفت أنّ التنقُّلات الكثيرة قد أفضت بي إلى منافٍ مستمرّة. ماذا يفعل الإنسان إذا أراد وصفَ شارع بيته، أو أركانِ طفولته عندما يُحرم من العودة إليها؟ لم يكن هناك من سبيل إلى معاودة عيش الأشياء والإطلالة عليها من جديد. كنت قد عاودتُ كتابة القصص القصيرة، إلاّ أنّها لم تكن سوى حركةٍ أو إشارةٍ، ربّما إيماءة عابرة. لم يكن ثمّة ما يستطيع لمّ شتات الأسئلة وانسكاب المعاني بعيداً عن الوطن إلاّ الرواية. يوفّر المنفى إمكانيةً غريبة لعيش المكان بشكلٍ مزدوج. فأنت ترى المكان الحالي فيما يراودك المكان الأصلي. كلُّ نسمة هواء أو نشيد شجرة في الطريق يثيران مقارنة متخيّلة، أو نسياناً ثقيلاً يخفي التذكُّر الحادّ، أو الإحساس بفقدان القدرة على العيش في مكان ناقص. يصبح الأصلي هو الاكتمال، وما عدا هذا هراء، لعبة، أحبولة رتّبها الزمن للخداع.

كنت قد أنجزتُ مجموعةَ قصص كتبت بين ١٩٧٣ و ١٩٧٥ عنوانها **قصص الحبّ والملاحقة**، لكن قوانين المنفى الغامضة لم تتح لي نشرها عن طريق اتّحاد كتّابنا النشيط في بيروت آنذاك. لم يتعامل الكتّابُ المسؤولون عن النشر مع نتاجي بجدّيّة، وكأنّ سؤال التصنيف هو الأساس. لم أكن تابعة لمصالح سياسيّة تقنعهم بإلقاء نظرة جدّيّة على المخطوط. ولم أكن رجلاً يمتلك القدرة على الثبات وإن كان عن طريق جنسه فقط. لذا مرّت الفرصة دون أن يتاح لي سوى إلقاء السؤال تلو السؤال عن إمكانيّات النشر.

حين بدأت كتابة روايتي **بوصلة من أجل عبّاد الشمس** عام ١٩٧٦ حاولت استجلاب شكل المنفى إلى النصّ. جعلتُ الروايةَ تنبني على شكل مربّعات تتقاطع عموديّاً وأفقيّاً لترسم اللوحة الشاملة. كان ذاك شبيهاً بلعبة الكلمات المتقاطعة. ألا يشير المنفى إلى ما يشبه هذا في حياتنا؟ تتقطّع الأزمنة، تنفصل الأمكنة أو تتواصل بتركيبة ما! في تلك الرواية أيضاً جعلت من النساء راوياتٍ، رغم أنّ البطل الذي يخطف طائرة وتدور حوله الأحداث يشدّ الانتباه. كان هناك نوع من التوزيع للأصوات رغم أنّ الراوية هي التي تحكي الأحداث. كان لا بدّ من شخصٍ تتلاقى عنده مصائرُ أناسٍ مرتبطين إنسانيّاً لكنّهم موزّعون جغرافيّاً، أي أنّهم منفصلون ومتلاقون بمعنى ما. تمتّعتُ بحرّيّةٍ بالغةٍ في وصف شخصيّاتي: فموقعي الهامشي بوصفي امرأة لم يقيّضْ لها أن تكون مسؤولة عن موقع لم يفرضْ عليَّ الالتزامُ الدوغمائي مثل بقيّة المنخرطين في المؤسّسات. عندما قدّمت المخطوطة للنشر في دار ابن رشد بعد ثلاث سنوات فوجئت بالاستقبال الحارّ الذي أبداه الكاتب حيدر حيدر؛ فلقد أخبرني أنّه وجدها من أفضل الروايات العربيّة التي قرأها في السنوات العشر الأخيرة. واحتفى كتّاب آخرون بها، ومنهم غادة السمّان. وعندما خرجت التعليقات المتتابعة في الصحافة عنها، عرفت أنّني سأصنع نمط حياتي وانبثاقها من داخل ذلك الفيض.

بدأتُ كتابة الرواية التالية التي تدور حول الانشطار العنيف للذات المنفيّة في بيروت المقسومة إلى شطرين. عملتُ على رسم شخصيّات تعيش في المنطقة الغربيّة، فإذا بالطائرات الاسرائيليّة تطيح بمنطقة الفاكهاني، بدمارٍ طال أكثر من ثلاثٍ وعشرين بناية، وبمئات القتلى والجرحى. هزّ المنطقةَ انفجارٌ حادّ، ما لبث أن تبعته الصواريخ والقذائف الفراغيّة والعنقوديّة، إلى أن تغيّرت جغرافية المكان تماماً. لم أستطع إكمالَ الرواية التي بدأتُها بعد أنْ تحوّلتِ المنطقةُ إلى بقايا أحجارٍ شبيهةٍ بهيروشيما. تركتُ ما كان بيدي، وبدأتُ أكتبُ عن غارة الفاكهاني نفسها. عملت على شكل جديد هو وَسَطٌ بين القصّة والرواية، أي القصّة الطويلة التي تُسرد بنَفَسٍ روائي. فكانت مجموعة قصص **شرفة على الفاكهاني** وليدةَ مرحلة من التشرّد داخل النصّ. خرجتُ من بيت الرواية، ولم أستطعِ العودة إلى خيمة القصّة القصيرة، فصمّمت عريشة تجمع ما يتوفّر من خصائص الاثنتين، ولم أتلكّأ في استجلاب الحياة إلى النصّ. قد تكون هناك أزمنة صالحة للتذكّر الروائي، إلّا أنّ بعضَ الأحداث لا يمكن كتابتها إلّا في أوج غليانها. إذا ابتعدنا عن الشعارات المسبقة فربّما تصلح المعادلة وينشأ ما نرتجيه. من ناحية أخرى، عملت في تلك المجموعة، التي تضمّ ثلاث قصص طويلة، على البحث عن التعبيرات الشفهيّة العفويّة في أحاديث الناس العاديّين. كان الواقع اليومي المصنوع من معاناة الناس البسطاء وسط حرب أهليّة يجعل من اللغة التقليديّة عبثاً إن لم يتمّ العثورُ على مسارب جديدة ترفد الأولى وتؤكّد غناها. أعددت مجموعة القصص، وأرسلتها إلى المطبعة، فإذا بحرب ١٩٨٢ تقوم قبل أن أبدأ في تصحيح البروفات. لم أعرف في خضمّ الحرب ما جرى من أمر تلك القصص. هل أُصيبت المجموعة، هل احترقت المطبعة، أم أنّها في مبنى دار النشر الذي أشبع قصفاً؟ وتحتّم عليّ تكليفُ أحد الأصدقاء الذين استطاعوا البقاء في بيروت بعد خروج الفلسطينيّين، بالبحث عنها. عندما وجد المجموعة وأخذ على عاتقه تصحيح مسوّداتها، دخل الاسرائيليُّون إلى مركز الأبحاث الفلسطيني حيث يعمل، فاختفت المجموعة من جديد بعد إغلاق المركز بالشمع الأحمر ونَهْب محتوياته. فتوجّبت عليّ العودةُ إلى أصول هذه القصص وترتيبها من جديد، كي تصدر في دمشق عام ٨٣، بعد أن عانيت الكثير من أجل الحصول على الأصول التي توزّعت بين عدّة مكاتب وبيوت أثناء الاجتياح. وخلال تلك الآونة فقدتُ أرشيفي الشخصي: تسجيلاتٍ صوتيّة لأغنيات عفويّة أنتجها مهجّرو مخيّم تلّ الزعتر بعد خروجهم من المخيّم إلى الدامور، والكثير من النصوص الأولى المعدّة للصياغة النهائيّة. لكنّني استطعت الحصول على معظم القصص، صدرت موزّعةً على مجموعتيْ **شرفة على الفاكهاني وأنا أريد النهار** لأنّني كنت منذ عام ١٩٨١ قد ادّخرت عدّة نسخ مصوّرة من القصص في أماكن عدّة خوفاً من القصف الاسرائيلي الذي رأيت مدى دماره في مكان يقابل مقرّ عملي ويجاور بيتي.

في مجموعة **أنا أريد النهار** (١٩٨٥) ثمّة جمالياتُ الأمكنة التي

نـنـتـمـي إلـيـهـا ثـمَّ نـغـادرهـا. أردتهـا أن تـتـضـمَّـن وجـوهَ الخيبة، الضعف، خسائر نساءٍ يعشن المرحلة. كان حصاد المراحل يـرخي بثقله على النسـاء فلم يعدن إلى تفـاؤلهنَّ القديم الـذي تجلّى رغم جميع الصدمـات في مجموعـة **شرفة عـلى الفاكهـاني**، حيث كنّ يـواجهن الموت لكنهنَّ ينصرفن إلى مكـافحة رعبهنَّ بـالطريقـة ذاتها التي يتصـدّين فيها لـلأحزان. كـانت هنالـك قصـديّـة واضحـة في اجتلاب نظرات النساء واهتمامات حيواتهنَّ. ثمَّة النباتـات، وأوراق الشجـر، والحزن الـدفين ذاتـه حينـما تـراقب امـرأةٌ فيهنَّ وضعهـا فتكتشف أنَّه مازال على حالـه في الجوهـر، وأنّ عسكرة المجتمـع قد دفعتها إلى الميدان لكي تكون طبَّاخة، أو مدبّرة للخطوط الخلفيّة من جديد. لن تستطيع أن تنتمي لحـالة الحـرب، ولا يمكنها عبـورها أو القفـز عنها ولـو بالاستشهـاد القتالي الـذي يفعله الـرجـال. بـدأت الحرب تشكِّل نوعاً من العبث الـذي يمنع الحيـاة نفسها من النمـوّ، ويمنع الناس من التنفُّس بعيداً عن غبار القصف والقصف المعاكس.

بعد الخروج من بيروت، أُصبتُ بصدمة جديـدة ناتجـة عن تعدُّد المنـافي، وظروف الإبـادة التي تكرّرت حتَّى صـارت حدثـاً عاديَّـاً في نشرات الأنباء. صبرا وشـاتيلا، ثمّ حـرب المخيَّمات التي استمـرَّت أكـثر من سنتين، معـارك نهر البارد والبـدَّاوي، تدمـير مخيَّم شاتيـلا الذي عرفتُ سكَّانَه سنوات كثيرة، ثمّ تـدمير مخيَّم بـرج البراجنـة. كان كلُّ هذا قد ابتدأ عام ١٩٧٦ في تلّ الزعتر. أردتُ أن أعود إلى الأصل، إلى النموذج المحتذى في حروب التدمير الطائفيّة هـذه، لذا بـدأت في إجـراء المقـابـلات، وجمـع الأغنيـات والأمثـال الشعبيّـة والحكايات والمصائر وأسماء الأمكنة والمحاور وتطورّ الحصـار. وددت أن أحيي تلَّ الزعتر المهدوم، والمسوَّى بالأرض من جديد. اهتممتُ بالتفتيش عن كلِّ قشَّةٍ لها علاقةٌ بتجـربة تـلّ الزعـتر: اصطلاحـات الحـديث، التعـابـير المميَّـزة، أنـواع الـطعـام، تقـاليـد الأعـراس، المـلابس، طريقـة تناول القهـوة، الإيماءات، وعـلاقة الإنسـان مـع الطبيعة والمكان. بدأت الرواية بحكايةِ حبّ ثمَّ تحيّرتُ: ماذا يفعـل النـاس بعواطفهم في تلك الأوقـات؟ ماذا يفعـل كـلُّ الفلسـطينيِّـين الذين يعيشون حالات الحصار في كلِّ الأماكن؟ هل نستطيع حقَّاً أن نعيش كمـا يُهيَّأ لنـا؟. كان ذلـك هو السؤال المحـوري في الروايـة: ماذا يفعل النـاس بحياتهم في تلك الـظروف؟. في رواية **عـين المرآة** الصـادرة عام ١٩٨١، بعـد مرور مـا يقارب خمسـة عشر عامـاً على سقوط المخيَّم، حاولت أن أصـل إلى المسكوت عنـه داخل الـرجال والنساء.

ليست النسـاء وحدهنَّ من يقعن تحت سيـطرة المكبوت. فحـالة الاستعمار والقمع تجعل من الرجل فريسـة سهلة ولاسيّما في ظـروف التخلُّف الاجتـماعي التي تجعل من الانفصـام بين الـظاهر والبـاطن شريعة يوميّـة. هل تسـتطيع الفتـاة الفاقـدةُ أسبابَ القـوّة اجتماعيّـاً واقتصاديّاً أن تحبّ؟ ولكن هل يستطيع الرجل أن يحبَّ هو الآخر؟! فلو حصلت عاطفةٌ ما فما الذي يحدث بها في هذا الجحيم؟

مـازلت أظنّ أنّ ظروف الحصـار والقهـر تـوفّـر الفـرصـة لتحقُّق الجحيم على الأرض. لكن أيّ جحيم؟. في مجموعـة **قصص جحيم ذهبي** أردت أن أتهكَّم على مفارقات المنافي. احتلَّت السخـرية المـرة مكانها في أحاديث الناس فصار جديراً بنا التفتيشُ على ما يرادفها في النصّ الأدبي. هنـاك سخريـة من الأمكنة، المفـارقات، أنـواع سوء التفـاهم لغويـاً، من المسافـات، المعاني، ومن الـذات أيضـاً. ليس هنـالك مـوقف مسبق، وليس هنالـك «تابـو» أو محـظور يقف أمـام مكـاشفة الـذات مع نفسهـا ومع الآخـر. ماذا فعلت بنـا الأمكنة، ومـاذا فعلنا بهـا؟ كيف يؤثّر المنفى وكيف نؤثّـر فيه؟ لقـد كـان ذاك جحيماً ذهبيَّاً على أيَّة حال.

لا أريد أن أذكر الآن قصص الأطفال التي نُشرت تباعاً منذ عـام ١٩٨٠. كلُّ قصَّة منها كانت همهمة للأطفال ولنفسي أيضاً للنـوم في عالم يألف الأرق. عندما كنت صغيرة قالت عجائز عـائلتي السليطات اللسـان إنّ البَرْمَ لا يليق إلاّ بـالعجائز؛ إنَّـه غـير لائق لـطفلة، أو صبيّة، أو امرأة. عندما كـبرت وفتَّشت في المعجم عـن معـانٍ كثيرة للكلمة، رأيت: البَرْم مأخوذ من إبرام الحبل كأنّه قـد ضُيِّق عليك. فعسى أن يكون برمنا نحن وسيلة لجعل الحياة أكثر رحابة وانفسـاحاً وحرِّيَّة.

الاستقلال الاقتصادي والاستقلال المعنوي

ديزي الأمير
(العراق)

كتبتُ أوّل قصَّةٍ في لبنان عام ١٩٦٢. قبل هذه القصّة لم أحـاول أن أكتب ولم أمـزِّق مسودَّات ولم أفكّـر في الكتابـة. جاء النقـد لهذه القصَّة التي نشرتها في مجلّة **الآداب** لصالحي، وظنّ القرّاء أنّني كـاتبة

لأكثر من قصَّةٍ واحدةٍ جديدةٍ، فكثرت تساؤلاتهم عنّي وعن المجلّات التي كنت أنشر فيها سابقاً.

يبدو من كلامي أنَّ النجاح في الكتابة سهل ولكن لأعُدْ إلى الوراء فأقول: لم يأتِ هذا النجاح من فراغ؛ فأنا قبل أن أكتب وأنشر وأنجح، مررتُ بتجارب كثيرة دخلت حياتي بعمق وعشتها بعطاء وأخذ.

قرأتُ كلّ ما وُضع تحت يدي من كتب ولكن القراءة لم تدفعني إلى الكتابة. وكانت فترة الدراسة، ولاسيّما الفترة الجامعيّة، خصبةً، أعقبتها فترة تدريس ناجحة فيها أسفارٌ كثيرةٌ خلال العطل المدرسيّة. كنتُ سائحة لا أمكث طويلاً في البلدان. في مثل هذه الفترة الواضحة التقسيم كنت أتنقّل مع أسرتي بين المحافظات العراقيّة بحكم عمل أبي كطبيب، وهذا التنقّل أجبرني على فطام نفسي، أصعب ممّا كان عمري الصغير يتحمّل، والتعوُّد على مدرِّسات وصديقات أكثر بكثير ممّا كان وضعي النفسي يتقبّل. وأمّا الفطام الأكبر فكان يوم غادرت بغداد للسكن في البصرة ثمّ ترك البصرة بعد عشرة أعوام وعدت إلى الفطام. جاءت فترة الدراسة في بريطانيا التي عرفت فيها معنى الغربة الحقيقيّة، ومعنى الاعتماد على النفس كليّاً، ومعنى الحنين إلى الوطن، ومعنى التعرُّف على مفاهيم وتقاليد جديدة لم أعتد عليها. سنة ١٩٦٠ وصلت بيروت وتقرَّر لي أن أمكث فيها: فطام جديد وتعوُّد جديد.

أحسست نفسي قد فاضت بما امتلأت وعرفت قسماً من حقائق الحياة، واكتشفت بنفسي ـ وبأثمان متفاوتة من مشاعر الخوف والفرح والفضول والاغتراب والرضى والسخط والقلق ـ حقائق لم أتعرَّف عليها من كلِّ قراءاتي السابقة أو دراستي أو وظيفتي كمدرِّسة.

صارت هذه المعلومات القاعدةَ التي استقرَّت عليها تجاربي الجديدة. كلّ هذه التفاعلات بين أحداث الماضي القديم والحاضر الجديد الممتزجين، أخرجت تلك القصّة التي حدَّدت لي منهاجاً جديداً لحياتي فصرت قاصَّةً.

سنة ١٩٦٤ نشرت أوّل مجموعة **البلد البعيد الذي تحب**. العنوان يحمل معنى كلّ الذكريات والحنين الذي أريد ولا أريد والموزَّع المبعثر على الأماكن التي عرفت داخل العراق وخارجه. كنت قادرةً على الموازنة بين العقل والعاطفة. هذه الموازنة انسحبت على كلِّ بطلات قصصي. كنت قد فرحتُ وحزنتُ لأسبابٍ خاصَّةٍ وعامَّةٍ، ولكن الخاصّ كان دائماً هو الذي يفجِّر الاهتمام بالعامّ. فترة الإقامة تلك طالت في لبنان أكثر من ربع قرن، ولكنّي كنت على أرضٍ عراقيَّةٍ أعمل في سفارتنا. لم أكن مهاجرة ولا مغتربة وغير بعيدة عن الوطن الذي أعيش فيه داخل لبنان.

الجمع بين العراق ولبنان مع كلِّ الذكريات الآتية والذاهبة من النفس وإليها أعطتني حشداً من المفاهيم والأفكار والمعاني تتزايد كلَّ يومٍ بأسفار جديدةٍ واكتشافاتٍ جديدةٍ وصداقاتٍ جديدةٍ وحواراتٍ عميقةٍ مع شخصيّاتٍ فكريَّةٍ وأدبيَّةٍ وفنّيَّةٍ من كافّة الأقطار العربيّة.

في هذا الجوّ الفنيِّ المعطاء لم أحسّ بالاستقرار تماماً. كان عندي هاجس العودة إلى الوطن حين تنتهي فترة عملي الدبلوماسي في لبنان.

عدم الاستقرار ذاك أعطاني المزيد من التجارب؛ فأنا دائماً في حالة استعداد قلق للعودة. صرت أحسُّ أنَّ كلَّ يومٍ جديدٍ هو تجربةٌ جديدةٌ.

في هذه الفترة أصدرتُ مجموعة **ثمَّ تعود الموجة** (١٩٦٩)، وقال ناقدٌ عربيٌّ إنَّ هذه الأديبة ليس لها بيت؛ فالبطل عندها هو السيَّارة أو الطريق. ذكَّرني كلامه هذا بالهجرات التي أُجبرت عليها. سنة ١٩٧٥ أصدرت مجموعة **البيت العربي السعيد**. بعدها انتقلت إلى بيتٍ خاصٍّ بي، وقد انتهت حروبي الخاصّة. ولكن حرب لبنان ابتدأت. وعن الحرب أصدرت مجموعة **في دوَّامة الحبِّ والكراهية** (١٩٧٩).

الاستقلال الاقتصادي والاستقلال المعنوي أعطياني قوَّةً استطعتُ من خلالها مواجهة كلِّ الصعوبات: فأنا سيِّدة نفسي وصاحبة القرار، أسكن وحدي، فلا وصاية عليَّ ولا منّة أو فضل أطلبه من أحد؛ أنا حرَّة. ولكن أن تسكن امرأة وحدها فإنَّ هذا يعرِّضها لطلب المساعدة لتمشية أمور الحياة اليوميّة، وهذه المساعدة قد تعرِّضها لتصوُّرات قد تزعزع ثقتها بنفسها. من هنا أعود فأقول إنَّ الموازنة بين العقل والعاطفة ضرورة كبرى لاستمرار الحياة بأخذٍ وعطاءٍ، وأقصد بالأخذ اكتساب احترام الآخرين: فالآخرون شئنا أم أبينا هم القوَّة الدافعة لنا في متاهات الحياة وضجيجها الصاخب.

تجاربي تخزَّنت في نفسي. ذكرياتي هي مخزن الماضي، وهذا لم يكن محتاجاً إلى مفتاح لأنَّه ينفتح تلقائيّاً كلّما بدأت بالكتابة. الحاضر يفجِّر الحاجة إلى الكتابة والمستقبل كان واعداً.

عام ١٩٨١ أصدرت مجموعة **وعود للبيع**. شخصيّة المرأة البطلة هنا قويّة متماسكة تقرّر مصيرها دون خوف، واثقةً من صواب اختيارها.

تلك كانت صورة ورديّة عن خطّ حياتي، ولكن الوجه الآخر لهذه الحياة كان متاهات وخوفاً وخيبات أمل وتهجيراً وفطاماً دون أن أُستأذن في هذا كُلّه.

ولكنّي كنت ناجحة خارج البيت، وأمّا داخله فلقد فقدت الإحساس بالطمأنينة إليه بعد فقدان أمّي وزواج أبي وأنا بعدُ على مقاعد الدراسة، فتشرّدت العائلة وصار كلٌّ في مكان، وأنا أسكن فترات هنا وهناك معهم. صارت الوحدة صديقتي. وبفعل إراديٍّ حاولت إبعادَ الحسِّ بالغربة عن نفسي. لذلك فإنَّ طابعَ الحزن واضحٌ في كلِّ ما كتبتُ.

نفسي لم يلتقط رادارها إلّا الحزن، ولكنَّ هذا لم يكن تشاؤماً بل صارت الأمور الصغيرة البسيطة هي الحدث الذي ألتقط فأجعل منه حدثاً تتمحور حوله الشخصيّة الرئيسيّة التي هي امرأة، لأنّي أفهمها أكثر من فهمي الرجل مع أنّهما هما الأثنان يحاولان لعب أدوارهما باتقانٍ على مسرح الحياة: الرجل بجرأةٍ مصطنعةٍ والمرأةُ بخوفٍ مزمنٍ.

عدتُ إلى الوطن عام ١٩٨٥، وعادت الحاجة إلى الفطام النفسي عن لبنان. الصراع بين محاولة النسيان والتأقلم هو الموضوع المشترك في أحداث المجموعة السادسة **على لائحة الانتظار** (١٩٨٨)، فيها الكثير من العراق والكثير من لبنان.

هذه المجموعة رأى فيها بعض الغربيّين تميُّزاً: فهي لا تتحدَّث عن مشاكل المرأة العربيّة مع التقاليد الموروثة ومع عدوِّها الرجل؛ وإنّما البطلة هنا مثقَّفة تعيش معاناة الصراع مع الزمن والقيم الفكريّة الثقافيّة، ولو كان البطل رجلاً لما كان هناك فرق في التصرُّف. هذه المواصفات في هذه المجموعة زكّاها عدد من المستشرقين في أميركا، وهي تترجم حاليًّا كنموذجٍ جديدٍ لكاتبةٍ لا تتحدَّث عن عدوانيّة التقاليد أو الرجال، على حدِّ تعبيرهم.

في أميركا التي زرتها عام ١٩٩٠ بدعوة للقاء مع تلاميذ يدرسون قصصي مترجمةً إلى الانكليزية أو يدرسونها بالعربيّة على يد المستشرقين، كتبت عدداً من القصص عنوانها **جراحة لتجميل الزمن**، أنتظر الوقت المناسب لنشرها. ومنها حديث عن الوحدة والغربة في أميركا الشاسعة الواسعة ولكن لا قلب فيها. طالت إقامتي هناك سنة ونصف السنة، والكلُّ يظنّني قد هاجرت إلى أميركا، فحجزت للعودة وعلى البطاقة اسم بلدين للوصول: بغداد وبيروت.

جئتُ إلى بيروت لترتيب أمور بيتي الذي تركت ولاتزال الترتيبات بصدده غير نهائيّة. وحين أُسأل هل رجعت إلى لبنان نهائياً؟ أتذكّر الفطام والتعوُّد والحنين الموزَّع فأقول «لا». مهما أحببت لبنان فالوطن هو الوطن!

من يُرجع لي الصلح مع الذات التي تحسّ بضياع يخذلها؟؟ هذا الصراع لا أدري أيّ الحقيقي عاطفيٌّ فيه وأيّ الحقيقي عقليٌّ فيه. ضعتُ في متاهات العاطفة والعقل وتساءلت أين الموازنة التي تبجّحتُ بها ونشلتني من الضياع والغربة.

أنا إنسان وآله في الوقت نفسه، فكيف أوفّق بين هاتين الصفتين؟

أين أنا الآن من كلِّ من عرفت ولم أكتشف وما عرفت واكتشفت؟

ماذا تنفع السباحة في بحر لا حلم فيه برؤية الأفق؟

على مدارج الكتابة

رضوى عاشور

(مصر)

أكتب لأنّي أحبُّ الكتابة ـ أقصد أنّي أحبُّها بشكل يجعل سؤال «لماذا؟» يبدو غريباً وغير مفهوم.

ومع ذلك فأنا أكتب أيضاً لأنّي أشعر بالخوف من الموت الذي يتربّص. وما أعنيه هنا ليس الموت في نهاية المطاف فحسب، ولكنّي أعني كذلك الموت بأقنعته العديدة الموجودة في الأركان والزوايا، في البيت والشارع والمدرسة؛ أعني الوأد واغتيال الإمكانيّة.

أنا امرأة عربيّة ومواطنٌ من العالم الثالث، وتراثي في الحالتين تراثُ الموؤودة. أعي هذه الحقيقة حتّى العظم منّي، وأخافها إلى حدِّ الكتابة عن نفسي وعن آخرين أشعر أنّني مثلهم أو أنّهم مثلي.

وُلدتُ عام ١٩٤٦ في بيت يقع على النيل في جزيرة منيل

الروضة. وقضيت طفولتي المبكِّرة في شقّة بالمنطقة نفسها تطلّ شرفتها على كوبري عبّاس الذي فتحته قوّات الشرطة، قبل ولادتي بثلاثة أشهر، على الطلبة المتظاهرين فحاصرتهم عليه بين نيرانها والماء.

ألحقني أهلي بمدرسة فرنسيّة حيثُ معلِّماتٌ يُدْعَوْن مدام ميشيل ومدموازيل دنيز ومدام رازوموفسكي، وتلميذاتٌ يحملن أسماء فرنسواز وماريون وميراي وإنجريد. وكنّا، نحن الفاطمات، نعامَل على أنّنا أقلّ. لم يُقَل ذلك أبداً في كلمات، ولكنّه كان يسري في المكان كالهواء الذي نستنشقه تلقائيّاً دون أن يراه أو نعي حتّى وجوده.

كنت في العاشرة حين أعلن عبد الناصر تأميم القناال. أذكر بحّة الصوتِ وإيقاع الكلمات كأنّما أسمعها للتوّ من ذلك المذياع الخشبيّ في القاعة البحريّة في بيت أهلي بالمنيل. كان الصوت يُفسح للطفلة المنصتة أرضاً تخطو عليها مخلِّفةً وراءها العيون التي تتعالى وتزدري.

في تلك الفترة، أو ربّما بعدها بقليل، بدأتُ الكتابة. كتبت قصائدَ ركيكةً مكّسرةَ الأوزان، وقصصاً ساذجة تترجم الأفكار إلى شخصيّات وتصنع أحداثاً من مواقف ذهنيّة. وقرأت الصالح والطالح ممّا أُتاح لي: نصوصاً مترجمة لديكنز والأختين برونتي وأجاثا كريستي وآرثر كونان دويل ونصوصاً عربيّة لنجيب محفوظ وجورجي زيدان ويوسف السباعي وإحسان عبد القدُّوس. قرأت بنهمٍ واستمتاع وبلا أدنى تمييز بين قيمة نصٍّ وآخر.

كنت أشعر بالانبهار أمام قدرة الإنسان على إنجاز كتاب أو لوحة. وكنت أتطلّع إلى أمّي بإعجاب شديد إذ كانت قبل زواجها قد كتبتْ بعض القصائد (تترنّم بأبياتٍ منها أو تغنّيها وهي تُحمِّمني) ورسمتْ لوحاتٍ زيتيّةً مازالت معلّقةً على جدران بيتنا في المنيل. ولمّا تسلّل إليّ السؤالُ «ما الذي حدث... لماذا توقّفت»؟ ارتبكتْ.

حين كنت طالبةً في المرحلة الثانويّة دعت المدرسة محمود تيمور مرّةً وبنت الشاطئ مرّة أخرى. استمعنا إلى حديث كلٍّ منهما وحاورناهما. والتقيت مصادفة في إحدى مكتبات القاهرة بالعقّاد، فصافحته وهو طبعاً لا يعرفني. وبدت لي تلك اللقاءات مثيرةً وباهرةً، لا لأنّني كنت معجبة بهذا الكاتب أو تلك الكاتبة فحسب ولكن لأنّ فعل الكتابة كان يضفي هالةً على صاحبها، فلا أملك في تلك السنّ ألّا التوقّف أمامها مأخوذةً.

في السابعة عشرة من عمري التحقتُ بكليّة الآداب، جامعة القاهرة؛ واخترت أن أدرُسَ الأدب الانجليزي. وبقدر ما أحببتُ النصوص الكبيرة المقرَّرة وغير المقرَّرة فإنَّ ضوءها الكاشف قد أرهقني لضآلة إمكانيّاتي. ثمَّ وقع الحادث المؤسف الذي حسم الأمر لسنواتٍ طويلةٍ تالية: فقد قرأت قصص شيكوف القصيرة، فكأنّما سقط حجر عليّ أو دهمتني سيّارة فتركتني معوقة الحركة... وجدتُ أنّه من المعيب أن أُسمِّي ما أكتبه قصصاً، وأنه لا يصحّ ولا يجوز أن أواصل الكتابة. قرّرتُ التوقُّف، وجاء قراري قاطعاً كمقصلة. تُلحّ الكتابة فأقمعها، وأكتب صفحاتٍ وأمزّقها وأكرِّرُ على نفسي: «لستُ كاتبةً فلماذا سلوك الأغبياء»؟!

شاركتُ عام ١٩٦٩ في مؤتمر الأدباء الشبّان بالزقازيق. وكان زملائي على قدر من الرحابة، فاعتبروني واحدة منهم. كان بهاء طاهر وإبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وغالب هلسا ومحمد ابراهيم مبروك وغيرهم ممّن حضروا المؤتمر قد قدَّموا بشائر تشي بموهبتهم ولم أكن قد قدَّمت شيئاً تقنعني قيمته.

ولّيتُ ظهري للكتابة وأنكرتها وانهمكتُ في الدراسة الأكاديميّة. وأعددتُ الماجستير والدكتوراه وأنجزتُ بعض الدراسات النقديّة.

في عام ١٩٨٠، على فراش النقاهة بعد أزمة صحيّة ممتدَّة، أمسكت بالقلم وكتبت: «عندما غادرت طفولتي وفتحت المنديل المعقود الذي تركته لي أمّي وعمّتي وجدت بداخله هزيمتها؛ بكيت. ولكني بعد بكاء وتفكير أيضاً ألقيت بالمنديل وسرت، كنت غاضبة».

عدتُ للكتابة عندما اصطدمت بالسؤال: «ماذا لو أنَّ الموت داهمني؟». ساعتها قرَّرتُ أن أكتبَ لكي أترك شيئاً في منديلي المعقود، أو أيضاً لأنّني انتبهت ـ وكنت في الرابعة والثلاثين من عمري ـ إلى أنّ القبول بالنسبيّ أكثرُ حكمةً من التعلُّق بالمطلق، وأنّ الوقت قد حان للتحرُّر من ذلك الشعور بأنّ عليَّ أن آتي بما لم يأت به الأوائل أو أدير ظهري خوفاً وكبرياءً.

بدأتُ مشروع سيرة ذاتيّة. كتبت صفحات تغطِّي تجربتي الحياتيّة من سنة ١٩٤٦ إلى سنة ١٩٥٦، ثمَّ اكتشفتُ أنّ الخيوط التي شكّلت وجدانَ الطفلة وتلك التي نسجت تاريخ تلك الفترة أكثرُ تداخلاً وحبكاً ممّا أستطيع كتابته. وجدتني أتعثّر في كتابة العلاقة بين خاصٍّ وعامٍّ متداخلَيْن متشابكَيْن إلى حدٍّ تصعبُ معه معرفةُ واحدهما من الآخر. وخفتُ من السقوط في الخطابيّة أو

الغنائيّة فتوقّفت عجزاً وخوفاً. وقرّرت أنّني بحاجة إلى «ورشة» أتدرّب فيها وأتعلّم. وكانت كتابة **الرحلة**: **أيام طالبة مصرية في أمريكا** هي الورشة التي أقبلتُ عليها واعيةً صفتها كورشة تأهيل.

كانت مادّة **الرحلة** جزءاً من سيرتي الذاتيّة وإن لم تكن تطرح أيّة صعوبات في فهمها والتعبير عنها؛ بدت الكتابة ممكنة. وكنت أرغب في تقديم شهادة على رحلتي الأمريكيّة تختلف وتتواصل مع مجموعة من النصوص التي كتبها أدباء مصريُّون ذهبوا إلى الغرب طلباً للعلم وسجّلوا في الغالب الأعمّ انبهارهم بالأنوار الامبريالية. كانت تجربتي امتداداً لتجاربهم، وكانت أيضاً تختلف لأنّني ذهبت بتشكُّكٍ وخوفٍ ومرارةٍ من الآخر الإمبريالي. كنت أنتمي لجيل مختلف ولي موقف إيديولوجي مغاير، ثمّ إنّني امرأة: كانت العين التي ترى والوعي الذي يصنف مفرداتِ التجربة وينتظمها يفرضان ضروراتٍ تخصّهما.

كانت **الرحلة** هي أوّل نصٍ طويل أكمله. كنت أكتب يوميّاً بين صفحتين وخمس صفحات. يستغرقني العمل من التاسعة صباحاً حتّى الثانية ظهراً. تعلّمتُ في هذه الورشة اليوميّة إنجاز مشروع ممتدّ، اكتسبتُ «النَفَس الطويل» إن جاز التعبير. تعلّمتُ كيف أنتقل من الانهماك في تقديم مشهد بتفاصيله إلى الإطار الكلّي الذي ينظِّم المشاهد ويربطها بعضها بعضاً. وتعلّمتُ أيضاً النقلات الزمانيّة التي تجعل من مشهدٍ يدوم دقائق مستغرقاً صفحات، وواقعٍ يدوم سنوات مكتوباً في سطور معدودة. واجتهدتُ عبر إعادة ما أكتبه ـ مرّات عديدة تصل إلى العشر أحياناً ـ في إيجاد علاقة معقولة بين الاقتصاد والتكثيف والعمق من ناحية وصفاء التوصيل من ناحية أخرى. ثمّ إنّني انتبهت وأنا أكتب **الرحلة**، للمرّة الأولى على ما أظنّ، إلى القيمة العظيمة للتشبيه كأداة بلاغيّة.

أعتقد أنّ كتابة **الرحلة** أكسبتني ثقةً بالنفس، وخفّفتْ من وطأة السؤال: «هل أصلح للكتابة؟». باختصار اكتسبتُ شيئاً من التصالح مع نفسي ككاتبة ممكنة. وكان ذلك في نهاية عام ١٩٨١.

بعد ثلاثة أشهر بدأت في كتابة نصٍّ روائيٍّ طويلٍ هو الذي نُشر بعد ذلك بعنوان **حَجَر دافئ**. لم يكن مشروعي الواعي هو الكتابة عن شخصيّات أساساً، بل عن حقبة ومكان. كان مشروعي هو مصر السبعينات: التقاط شيء من ملامح المكان في حقبة زمانيّة معيّنة. (انتبه الآن إلى أنّ التاريخ بمعنى تسجيل الواقع التاريخيّ كان دائماً هاجساً يشغلني). وبسبب طبيعة المشروع جاء الأسلوب وصفيّاً، ملجّماً في الغالب، محايداً في الظاهر، بعيداً كلّ البعد عن التعبير «الإنشائي».

حجر دافئ هي أوّل تجربة روائيّة لي (كانت **الرحلة** نصّاً سرديّاً طويلاً ولكنّها كانت إنتاجاً لتجربة عشتها ولشخوص عرفتهم. تدخّلتُ طبعاً في ترتيب المادّة والتعليق عليها ضمناً أو صراحة ولكني لم أبتدع أيّة واقعة أو شخصيّة ممّا ورد فيها. وأمّا في **حَجَر دافئ** فكانت المرّة الأولى التي أنتج فيها عالماً بسماته المكانيّة والزمانيّة وأُسكنه شخصيّاتٍ تحمل ملامحه وتتحرّك في إطاره. وأعتقد أنّ ذلك لم يكن سهلاً، بل كان محفوفاً بالمخاطر والعثرات التي لم أوفّق في كثير من الأحيان ـ على ما أظنّ ـ في تجاوزها).

في عام ١٩٧٦ كانت قد ألحّت عليّ تجربةٌ روائيّةٌ كتبتُ بعضَ مشاهدها ثمّ تصادف أن قرأت نصّاً روائيّاً عظيماً لأحد كتّاب أمريكا اللاتينيّة، فما كان منّي إلاّ أن مزّقت الصفحات التي كتبتها. والغريب أنّني بعد تسع سنوات من ذلك التاريخ، وتحديداً في مايو ١٩٨٥ عندما انتهيت من كتابة الفصل الأخير من **حَجَر دافئ**، وجدتُ المشهد الأوّل من مشاهد تلك الرواية التي كنت قد مزّقتها يبعث أمامي كاملاً وبحذافيره: الشخصيّات نفسها، الأسماء نفسها، الحوار بعينه. أعترفُ أنّني فرحتُ، ورحتُ أكرّر لنفسي «لعلّي كاتبة في نهاية الأمر... فلا شيء يلحُّ على المرء هكذا إلاّ إذا كان أصيلاً.»

هكذا بدأتُ في كتابة رواية **خديجة وسوسن** واستغرقني إنجازها ثلاثة أعوام إذْ لم يكن متاحاً لي أن أكتب إلاّ في العطلة الصيفيّة؛ وحين حاولت في أثناء العام الدراسي، لم تأتِ محاولتي إلاّ بالتوتّر والاكتئاب لأنّ طبيعة عملي الجامعي تستهلك جزءاً كبيراً من طاقتي الذهنيّة والبدنيّة.

أحتاج، من أجل كتابة نصٍّ طويل، إلى مساحة من الوقت المتاح، كما أحتاج إلى الشعور بأنّ المساحة مفتوحة أمامي لن يقطعها طارئ. لم أقدر حتّى الآن على اقتطاع نصف يومٍ من هنا وربع يومٍ من هناك لكتابة رواية. وأمّا بالنسبة للقصّة القصيرة فالأمر يختلف: تنبت الفكرة أو الصورة في رأسي هكذا فجأة، أو أرى مشهداً في الحياة يقول لي «اكتبني»، وفي الحالتين لا يتطلّب نقل ذلك على الورق زمناً طويلاً، وقد يكون يوماً أو عدّة أيام.

خديجة وسوسن رواية من جزأين، الجزء الأوّل ترويه الأمّ، خديجة، والجزء الثاني ترويه سوسن، الابنة. كتبت الجزء الخاصّ

بخديجة في سهولة ويُسر استغربتهما. وكنت أحياناً أكتب عشر صفحات في الجلسة الصباحيّة الواحدة ولم أقم بتعديلات تُذكر فيما كتبت. وأمّا الجزء الخاص بسوسن فقد كانت كتابته على العكس من ذلك، إذْ أعدتُ كتابةَ فصولٍ كاملةٍ ثلاث مرّاتٍ في عامين متتاليين. كانت تجربة سوسن، كما أراها، هي تجربة جيل في الفتيات، أصغر مني ببضع سنوات، عايشتُه عن قرب في الجامعة في السبعينات. لم تكن التجربة تجربتي وإن كان التماسُّ قائماً إلى حَدِّ التماثل أحياناً، والألم حاضراً إلى حدِّ إرباك الكتابة والزجّ بها في سكك العاطفيّة حيناً والإشفاق على الذات تارة والصوت المنفعل العالي المدافع طوراً: أكتب ثمّ أتوقّف وأعدِّل وأحذف ما أجده رديئاً فأضعه جانباً وأبدأ من جديد. وأخيراً كتبت **سوسن**. ولكن الحقّ أيضاً أنّني لم أكتبها؛ ذلك أنّ إحاطتي بتجربة شخصيّات عديدة يمثّلها هذا النموذج الإنسانيّ بقيت أعمق وأثرى ممّا قدّمته على الورق. وفي ظنّي أنّ الألم، وقدر منه ضروري لا شكّ في الكتابة، إذا زاد وفاض أربك النصّ وخرّب فيه. ولأنّني أردت أن أحكم الألم وجدت نفسي أُعيد ما أكتب المرّة تلوَ المرّة. وجاءت شخصيّة سوسن، رغم ذلك، اختزالاً لواقع أغنى.

سراج وهي آخر ما أنجزت من نصوص (كتبتها في شهريْ يوليه وأغسطس ١٩٨٩) تدور أحداثها في نهاية القرن التاسع عشر. والنصّ الذي أكتبه حاليّاً يحكي عن شخصيّات عاشت في أواخر القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر. لماذا العودة للتاريخ؟ سؤال طرحته على نفسي ولم أجد له إجابة صريحة. هل أحتمي بالتاريخ، على ما فيه من ألم، من واقع تستريح النفس منه ولا تملك التعامل الهادئ معه؟ هل أبحث فيه عن سند، عن فهم، عن إجابات؟ هل هو هروب أم مواجهة؟

كثيراً ما أتمنّى التفرُّغ للكتابة، وكثيراً ما أفكّر في ترك عملي بالجامعة ولكنّي لا أجرؤ على ذلك فأبدو لنفسي امرأة ترهقها حياتها الزوجيّة وأولادها العشرة وتراودها كلّ يوم فكرة تركهم والذهاب ولا تملك ذلك، ليس فقط لأنّهم يشكّلون ثوابت حياتها ولكن لأنّها تحتاجهم وتحبّهم أيضاً. أضج بالجامعة وأحياناً أكرهها ولكنّي أنتمي إليها، فمن سنوات عمري الست والأربعين قضيت فيها تسعاً وعشرين سنة أُعلِّم فيها وأتعلّم.

والجامعة نظامٌ صارمٌ يحكمك أكثر مما تتحكّم فيه. تُعدّ للماجستير والدكتوراه ثمّ تُعدُّ بحثاً يعقبه بحث يليه بحث تنجزه أو تشرف عليه وتساعد صاحبه على إنجازه. ثمّة تجربة كفكاويّة تتكرَّر مع مطلع الصيف كلّ عامٍ حيث يتعيَّن عليك أن تصحِّح مئاتٍ من كرَّاسات الإجابة تضمُّ آلافَ الصفحات التي تعكس في الغالب خيْبة نظامٍ تعليميٍّ وعجزك الفرديّ مهما بلغت من اجتهاد أو عطاء عن مواجهة هذا النظام.

ولكن الجامعة، رغم ذلك، تمنحني ما لا أُحلّ مكانه شيئاً آخر. تمنحني قاعة الدرس، ولحظاتٍ مدهشةً يمتدُّ منها جسرُ التواصل بين الطلاّب وبيني، وفي اللقاء تأنسُ الروح وتعلن لقاء اليابسة بالماء. أعلّمهم شيئاً وأتعلّم منهم أشياء. . . فمن اليابسة ومن الماء؟!

ثمّ إنّ الجامعة **تمنحني زهوَ الأمّ يومَ عرس الولد ـ أو البنت ـ** يوم يناقش الطالب رسالة الماجستير أو الدكتوراه الذي تقدَّم بها وأشرفتُ عليها. أرى الوَلد متألّقاً بعلمه فتستطيل قامتي كأنّني جدَّة تستقبل ولادة الحفيد ويغمرها الفرح وهي ترى الحياة تتجلّى.

هذا ما تعطيه الجامعة، أعترف، ولكنّها تجور على الكتابة وتقتطع من حقّها بقسوة لا ترحم. وأعيش بين الكتابة والجامعة ممزَّقةً كزوج الاثنتين.

الكتابة بالنسبة لي علاقة بأمور ثلاثة: علاقة بالواقع المحيط، وعلاقة باللغة ومن ورائها التراث الثقافي والأدبي المتجسِّديْن فيها ومن خلالها، وعلاقة بحرفة الكتابة والخبرات المكتسبة في الورشة اليوميّة.

العلاقة الأولى تبدأ بالذات والمفردات التي تخصّها وتعطيها ملامحها المميّزة ـ وهذه بالنسبة لي: نهرٌ ونخلةٌ، وقبرٌ لملك قديم ينشر حلم الخلود ويطوي أعمار آلاف المسخّرين لبنائه، وجامعةٌ، ومسجدٌ، وأزقّةٌ تتفرّع من حوله وتلتقي بمقابر يسكنها بشر، وعصفورٌ ميِّتٌ، وعصا، ورجلٌ أحبُّه، وطفلٌ تكوّن في البدء بأحشائي، وصوت امرأة تغني، ووردة. أتحدَّث عن القاهرة التي وُلدتُ فيها ومصر التي أنا منها. أتحدَّثُ عن نفسي فأستغرب أنّني أتحدَّث أيضاً عن تاريخ وجغرافيا. أقول هذه مفردات عمري، ثمّ أقول ليست مفرداتُ عمري سوى بابٍ يُفتح على زمانٍ ومكانٍ.

العلاقة الثانية علاقتي باللغة العربيّة التي أرى فيها وطناً يمتدُّ من قرآن العرب إلى نداء البائع المتجوِّل، ومن النشيد الوطنيّ على لسان الأطفال في صباح المدرسة إلى حديث السياسيِّ الأفّاق. أرى في العربيّة وطناً مُترامياً، واضحاً وغامضاً، أليفاً ومدهشاً وفي بعض

الأحيان مربكاً. أعرفه ولا أحيط به، أسكنه وأعرف أنّه أيضاً يسكنني وأنّي في كلّ قولٍ وفعلٍ أحمل خاتمه وعلامته. العربيّة أداتي ولكن الصحيح أيضاً أنّي أداةٌ من أدواتها، هي **كتابي الذي تضمّ صفحاته إرثي وحكايتي مع الزمان، وطموحي أن أضيف سطراً جديداً إلى سطوره.**

ولئن كانت العلاقة باللغة ومن ورائها الثقافة واللغة القوميّتينْ علاقة موروثة ومكتسبة في آن واحد فإنّ العلاقة بحرفة الكتابة (مع افتراض وجود الموهبة) سعيٌ حثيثٌ واجتهادٌ وتعرّفٌ وتتبُّعٌ ومراقبةٌ واكتشافٌ وتحصيلٌ؛ إنّها في رأيي اكتسابٌ صرفٌ.

وفي ورشة الكتابة أرى نفسي تلميذةً قلقةً ينهكها ويجهدها حلُّ المعادلات ثمّ يملأها زهو أهوجُ ساعةَ الوصول إلى حلول. تتوارى الصغيرة خلف امرأة تملأها الثقة والفرح والاعتداد. ولكن اللحظة لا تدوم، تعود التلميذة تقضم أظافرها أمام معادلة جديدة أو أمام السؤال: «هل أفلحتُ؟»

أنتبهُ الآن إلى أنّي في اجتهادي لتوضيح ما أظنّه متطلّبات الكتابة قد قدّمت العلاقة بالواقع، والعلاقة باللغة وبحرفة الكتابة وكأنّها ثلاثةُ أمور منفصلة، وهي ليست كذلك؛ إذ تتداخل وتتشابك. ذلك أنّ إنتاج الواقع كتابةً يتمّ باللغة: فهي وعاؤه وأداته، وليست الحرفة مهارةً معلّقةً في الهواء قائمةً بذاتها ولكنّها أدوات تكتشف نفعها في ورشة التعامل مع مادّةٍ بعينها قوامها الواقع واللغة معاً، ثمّ إنّها أداة لضبط المؤشّر على الموجة الصحيحة التي تسمح بانتقال الرسالة بلا تشويش.

ثمّ تبقى الكتابة بعد ذلك حالةً خاصّةً في كلّ مرّةٍ، مشروعاً، إلى حدٍّ ما، قائماً بذاته، له دوافعه وملابساته ومقاصده.

قلت إنّي أحبُّ الكتابة لأنّي أحبُّها، ولأنّ الموت قريب أيضاً. قلت إنّ الواقع يُشعرني بالوحشة وأنّ الصمت يزيد وحشتي، والبوح يفتح بابي فأذهب إلى الآخرين أو يأتون إليّ. وألمعتُ إلى أنّي أكتب لأنّي منحازة (أعي العنصر الإيديولوجي فيما أكتب وأعتقد أنّه موجود في أيّة كتابة). ولكن لو سألتموني الآن: هل تكتبين لكسب الآخرين إلى رؤيتك؟ سأجيب بلا تردُّد: ليس هذا سوى جزء من دوافعي. أكتب لأنّي أحبُّ الكتابة، وأحبُّ الكتابة لأنّ الحياة تستوقفني، تدهشني، تشغلني، تستوعبني، تربكني، وتخيفني، وأنا مولعة بها!

تجربتنا، نحن الذين ابتلع البحر ذاكرتنا

ارادة الجبّوري

(العراق)

وُلدتُ في كربلاء عام ١٩٦٦.. تُرى هل يكفي هذا؟

كتبتُ أوّل قصّةٍ عام ١٩٨٠ وكانت الحرب في لبنان والعراق. وبين القلب والقلب كانت هناك مساحاتٌ شاسعةٌ من الحزن والوجع لم أستطع إزاءها إلاّ أن أكتب.

لذا لن أتحدّث عن رحلتي مع الكتابة ولن أتحدّث عن اضطهاد الرجل أو المجتمع منذ أوّل قصّةٍ كتبتها عام ١٩٨٠ ـ وكانت بيروت والبحر منطلقاً لها ـ حتّى آخر قصّةٍ كتبتها عند مغادرتي بغداد الأسبوع الماضي. غير أنّي سأتحدّثُ عن تجربتي، تجربتنا، نحن الذين ابتلع البحر ذاكرتنا. ولأنّنا ننسى.. ولأنّكم مثلي ستنسون ـ ربّما ـ حال مغادرتكم هذه القاعة، سأروي لكم حكاية عن الذاكرة والنسيان.. عن تجربتي ككاتبة في حرب مازالت تدور في كلّ واحدٍ منّا.. عن الحرب التي لم تتوقّف حتّى بعد أن توقّفت الطائرات والمدافع عن القصف.. حكاية عن أحلام ربّما كانت صغيرة لكنّها كانت بالتأكيد أحلاماً، أحلام شابٍّ وشابّةٍ، أم شابّة سعيدة بطفلها، أحلام مدينةٍ كانت تستيقظ يوميًّا بخجلها المألوف، وكنت أستيقظ قبلها.

أتوجّه إلى منطقة الباص. أتوقّف في مكاني اليوميّ. تصل امرأةٌ حاملٌ تسألني: «هل مرَّ الباص»؟ أستغرب أنّي لم أرَ هذه المرأة إلاّ وكانت منتفخة البطن!!

يصل الأصدقاءُ الصغار الثلاثة يناقشون دروسهم بصوت يخفت ما إنْ يصل رجلٌ هرمٌ بوجهٍ شاحبٍ ونظراتٍ تحمل تهكّماً غريباً. يجلس في مكان لا يجرؤ أحد على الجلوس فيه إذا ما غاب أو تأخّر.

تصل الأمُّ التي تحمل طفلها بفرحٍ لتبدأ من بعيدٍ صورة فتاةٍ شاحبةٍ تحثُّ خطاها نحو المكان. وما إنْ تصل حتّى تبدأ في الرواح والمجيء.. تتوقّف حالَ وصول شابٍّ نحيلٍ أسمر حالم النظرات، ترافقه، ويتركان المكان سيراً على الأقدام. يأتي الباص. يتدافع الجميع

عند باب الصعود. يقول السائق الشاب: «هنـاك أمكنة فـارغة تكفي الجميع»، ثمّ يواصل أغنيةً عراقيّةً قديمةً حزينةً يغنّيها بمرح.

لم أودِّعه. أعرف أنَّ الأمر كان قاسياً عليه مثل قسوته عليّ. كنت أخشى إحساسي بـأنّني لن أرى الشخص الـذي عـرفت بعـد تلك اللحظة، وأنّه لن يكون نفسه عندما يعود. وكان يعي ذلـك تماماً مثلما كان يدرك جيِّداً بأنّي بدأت لا أحسن شيئاً سوى انتظاره. تُرى هل يصبح الانتظار تعويضاً عن غياب الأمل؟

كـلّ صباح، اللعبـةُ نفسها، والـوجوهُ نفسهـا، والصمتُ نفسه. نلتقي عند منطقة الباص متّفقين على الأدوار، نـراقب بعضنا بعضاً خفيةً بدون تخطيط مسبق، بدون أن يزعج أحدنا الآخـر. غير أنّي لم اشترك في عالمهم الـذي تشكّل على مراحـل. كنت خـارج اللعبـة وداخلهـا، محصَّنةً بـانتظاره، حتّى بـدأتُ أرى الفتاة الشـابّـة تصـل المكان... تنظر إلى ساعتها ثمّ تغادر منطقة الباص بخـطوات وئيدة من دون أن تلتفت.

يوم، وآخر، ولم يأتِ أحد: المـرأة الحامـل.. الصبيان.. الفتـاة الشابّة.. الأمّ.. طفلها. لم يأتِ أحدٌ.

وحيدةً كنتُ.

لقد حضرت الحرب!

لا أحد غيرنا. الرجل الهرم والجنود والطيـور المرتعبـة وانتظاري. كانت الطيور تلتجئ عند سقيفةِ منطقةِ الباص قبل أن تنطلق صافرة الإنذار.. تتخبَّط في السماء قبل بدء الغارات.

في الحرب لا مواعيدَ دقيقةً للباص.. يأتي مثل الموت بلا موعد، وتخبّط الطيورُ إشارةً متأخِّرةً لوصوله. وبين صافرة إنذار وأخرى تمتدُّ مسـاحةً طـويلةً من انتظار وجـوهٍ أحببتُها، وهـا أنا الآن أفتقـدهـا. تخيَّلت قصصاً عنها وقرابات يمكن أن تربطهـا بهذه الـوجوه.. كنتُ أعزّي نفسي بذلـك: فصاحب هـذا الوجـه مثلاً يمكن أن يكـون أباً لذلك الـطالب، وهذا الـرجل الـرصين يمكن أن يكـون زوجاً لتلك المـرأة الحامـل، و... و... بدأ الأمـر لعبةً آنيَّةً وأصبح حقيقـةً، كنت أنتظر حضور الجنود مثلما كنت أفعل من قبل.

ومع هذا كنت أشعـر بغربـة وأنا أفتقـد تلك الفتاة. حـاولت أن أستحضر رَجُلَها بوجهٍ من وجوه الجنود، غير أنّي لم أفلح.. الحـرب والأحـلام كيف يمكن أن تلتقيا؟ حملتُ انتـظاري، غـير أنّي لم أجـد مكاناً أتركه فيه وأرحل، إذْ لا متَّسع للعذاب بحضور الموت الموقوف على لعبة الاحتمالات، ولا لون لسماء مثقلة بالدمار والدخان والمـوت المتحضّر، ولا مكان لطيورٍ من سماءٍ كابيةٍ، ولا غيوم بيضاء نُـودعها أشواقنا للذين غابوا.

فالطيور تنتظم على الجدران سـوداءَ ذليلةً، وقطّتي البيضـاء ماتت رعباً، والشوارع تكتظُّ بالجنود الذين لا يعرفـون كيف تجمَّعوا أو من أين أتوا.

كانت العربات تنقلهم إلى الجنوب في شتاء قصير النهارات طويل الليـالي أتى متأخِّـراً، بينما أبت الأمـطار الهطول وكـأنَّها تنتظر تـوقُّفَ هـطول الموت، وعنـدما يئستْ من الانتـظار هطلت سـوداءَ مشبعـةً بـالموت هي الأخـرى. الليالي طـويلةٌ تزحف ببطءٍ، يتسـابق المـوت معها، يهزمهـا.. الموت لم يكن يـرعبنا بسرعتـه. ما كـان يخيف هو انبـلاج الفجر، والسـير في الشـوارع، والاستـماع إلى أخبـار النـاس الذين رحلوا بلا ألم، رحلوا غير مبالـين بالـذين سيسمعون عنهم في الصباح، رحلوا وتركونا ننتظر عنّا وعنهم.

كنت أحمل انتظاري ووجه فتاة شابّة ووجوهاً من قاع المدينة تدور بحثاً عن الطعام.. جسر الشهداء بعزلته وفوانيسه الملبَّـدة بالسخـام ونشيج امرأة وجدتها تبكي ذكـرياتهـا عند جثّـة جسر الجمهوريّـة.. أناس رحلوا من دون أن يتركوا ما يدلّ عليهم.. مدينة تعجُّ بالحزن كنت أحملها معي، أحمل حزنها وأصبّه في إيقاعٍ متراخٍ لأغنيةٍ عراقيَّةٍ قديمة.. أغنية لم تكن خلاصي الفـردي فقط بلْ خـلاص كلّ الـذين عرفتهم: الرجل الهرم والجنود والذكريات.. والنهر والطيور..

صوت صافرة الإنذار كان بداية الأغنية وكلّما تعالى صوت المـوت تعالى صوت الأغنية.

وعنـدما تـوقَّفت آخر صـافرة إنـذار لم نغنِّ ولم نفعل شيئـاً، بينما أرخى الرجل الهرم ربطة عنقه واندفع باتجاه برقـة مياه سـوداء وأخذ يرقص بجدٍّ وكبرياء ملبَّداً بالحزن والقهقهات المتصنّعة.

تـرك مكانه فارغـاً يحدِّق الجنـود فيـه بـرعب لم أره في أشـدِّ أيّـام القصف.

غاب الرجل.. لملمت الحرب رداءهـا الأسود الـواسع.. خَفت صوت الأغنية.

كـان الناس في كـلِّ مكان ولم يكـونوا. اكتـظَّت بهم الشوارع. . رأيتهم وهم يرفعون الأشرطة اللاصقة من على النوافذ وهم يـزيلون الغبار. . شظايا الزجاج. تُرى من يلملم ما تشظَّى في داخلنا؟

* * *

استيقظتُ قبل المدينة، تأمّلتُ بيأسٍ الأدغالَ والأعشاب الضـارّة وهي تكتسح حديقة بيتي. أسرعتُ إلى منطقة الباص. اقـتربت مني امرأة حامل. سألتني: «هل مرّ الباص»؟

ثلاثة أولاد لم يعودوا صغاراً، أراهم يصلون والسجائر لا تفـارق شفاههم، يخفت صوتهم ما إنْ رمقوا مكان الرجل الهرم الفارغ.

تصـل الأمّ الشابـة بخطوات متعبـة لكن بـدون طفلهـا. . تقف منحنيـة وكأنّها تحمـل طفلها. من بعيـد تقـترب صـورة فتـاة شـابّـة متّشحـة بـالسـواد. تقف من دون أن تحدِّق بسـاعتهـا أو تـروح أو تجيء.

يصل الباص. . يتدافع الجميع عند بـابه، ويقـول السائق المرح الـذي لم يعد شـابّاً: «هنـاك أمكنة تكفي الجميـع» ويواصـل أغنيـةً عراقيَّةً مرحةً لكنّها حزينة. يصعد الجميع إلى الباص. تـأخذ الفتـاة المتوشِّحة بالسواد مكـاني عند النـافذة. أقف عنـد الرصيف. يبتعـد الباص. تتلاشى صورة الفتاة. ثمَّ أعود بانتـظاري وأجلس في مكان الرجل الهرم.

تُرى هل يكفي هذا؟



وأتذكَّر. . .

قالت لي: «اكتب قصّتي بكلماتك».

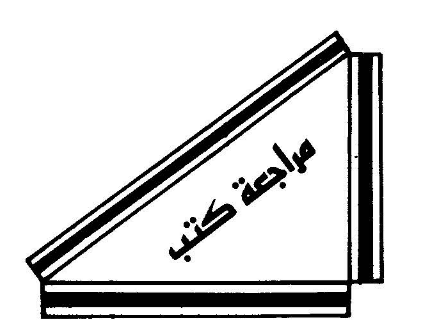
وقصّتي أنا من يكتب كلماتها أيَّتها العجوز ـ الفتاة؟

أيَّتها العجوز ـ الزمن!

أيَّتها المرأة العظيمة التي قهرت الرجال والزمان!

من يكتب قصّتي أنا؟

بكلمات من؟



قراءة في «بحيرة وراء الريح» (*)

يحيى يخلف يكتب الرواية الفلسطينيّة التي لم تكتب

عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

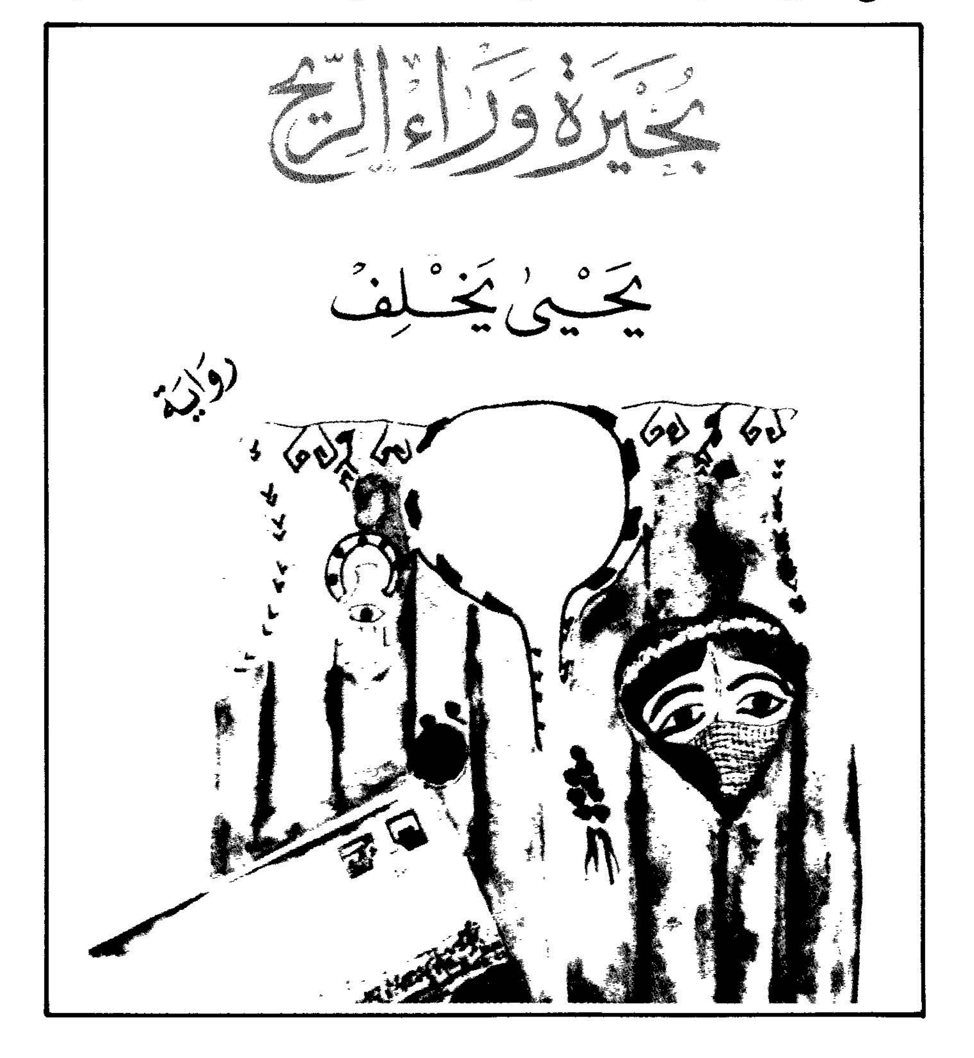
قبل أسابيع أنهيت قراءة رواية **بحيرة وراء الريح** للروائي الفلسطيني الصديق يحيى يخلف. وبهذه القراءة استكملت ما قدّمه الروائي (فصولاً) من روايته هذه على صفحات مجلّتي **الآداب** و**اللوتس**، واستطعتُ أن أتابع مسار الرواية وأحداثها وشخصيّاتها.

لكن رواية يحيى يخلف، شأنها شأن بعض الروايات العربيّة التي قرأتها، قد وضعتني أمام حيرة كبيرة وأمام سؤال محدَّد: «كيف سأكتب عنها؟»؛ هذا، على الرغم من أنّني كاتبُ نصّ قبل أن أكون ناقداً ولست ملزماً في الكتابة أو عدمها، ويكفي أنني «تمتّعتُ» بقراءتها. لكن المسألة تتجاوز ذلك وتجعلنا كزملاء نمارس كتابة فنٍّ وليد في أدبنا العربي تقع علينا مسؤوليّة «التبشير» و«التعريف» بالعمل المميّز الذي قرأناه. هذه الحالة عشتها أيضاً قبل هذا مع رواية عراقيّة كُتبت ونُشرت خارج العراق هي **ممرّات الصمت** للروائي العراقي الصديق فاضل الربيعي.

- ٢ -

تمتدّ تجربة يحيى يخلف على مساحة ربع قرن أنجز خلالها أعمالاً في الرواية والقصّة القصيرة. ولا يمكن لدارس الرواية العربيّة أن يتجاوز تجربته الهامّة **نجران تحت الصفر**، تلك الرواية التي قدّمت نموذجاً من القمع الرهيب الذي يتمّ في أحد بلدان الخليج العربي. وتنفرد روايته هذه عن رواياته الأخرى بكونها رواية عن الهمّ العربي، عن مشكل عربي - مازال ساخناً ويتجدَّد أسلوباً ومازال أيضاً مادّة ثريّة للرواية العربيّة - وهو «القمع».

إنّ جُلّ الروايات الفلسطينيّة المنشورة



(*) بحيرة وراء الريح (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢).

اتخذت من مرحلة ما بعد التقسيم(*) وإنشاء الكيان الصيهوني خلفيّةً تاريخيّةً لها موزّعةً ما بين أحداث تدور داخل الوطن المحتلّ وأخرى لفلسطينيّ الشتات وسكّان المخيّمات. وقد تجلّى ذلك في روايات غسّان كنفاني وإميل حبيبي وسحر خليفة ورشاد أبو شاور وليانة بدر وغيرهم، لا بل إنّ الروائي الفلسطيني صار يكتب عن إشكالات الثورة وما يدور داخلها كما فعل رشاد أبو شاور، وأيضاً فصول الرحيل الفلسطيني من لبنان إلى ميناء بنزرت التونسي بعد الاجتياح الصهيوني للبنان، ومثالي هنا من رشاد أبو شاور كذلك وروايته **الربّ لم يسترح في اليوم السابع**.

ومضت الرواية الفلسطينيّة إلى الانتفاضة المتأجّجة منذ تسعة وخمسين شهراً فأفادت منها وكرّست سحر خليفة روايتها **باب الساحة** لهذا الموضوع.

لكنّ يحيى يخلف في **بحيرة وراء الريح** كتب الرواية الفلسطينيّة التي لم تُكتب من قبلُ؛ وأعني بها الرواية التي تتحدّث عن مرحلة ما قبل التقسيم، وكيف هيّأ الصهاينة وأولياء أمرهم الوضعَ الدولي والفلسطيني ليستوعب تأسيس كيانهم بقرار دولي.

- ٣ -

إنّ يحيى يخلف قد كتبَ روايته في موضوع لم تتطرّق إليه الرواية الفلسطينيّة، وهذه مسألة تُسجّل له وهي أيضاً بدت وليدةَ حاجةٍ فعليّة. ذلك أنّ معظم الأدباء الفلسطينيّين بعد تأسيس الكيان الصهيوني وجدوا أنفسهم تحت الاحتلال المباشر أو مقذوفين في الشتات، وقد شكّل وضعُهم الجديد هذا مادّتَهم الروائيّة والقصصيّة والشعريّة، وشكّل - بمعنى أشمل - المادّةَ الرئيسيّةَ لإبداعهم.

وجاءت نكسة حزيران (جوان) عام ١٩٦٧ ليتّسع الموضوع في هذا المجال. فكانت رواية غسّان كنفاني الرائعة **ما تبقّى لكم** التي أخذ فيها موضوعاً جديداً ضمن مساره الروائي المميّز الذي كان بداية تألّقه في **رجال في الشمس**. وهو هنا يتلاقى مع يحيى يخلف في الكتابة عن القمع، ولكن عند كنفاني القمع الخليجي - والكويتي تحديداً - ضدّ الفلسطينيّين، وكان عند يحيى يخلف في **نجران تحت الصفر** القمع السعودي تحديداً كذلك الذي يتمّ باسم الدين.

- ٤ -

المسألة الثانية التي تسجّل ليحيى يخلف في **بحيرة وراء الريح** هي انطلاقه من نقطة مهمّة، مفادها أنّ القضيّة الفلسطينيّة قضيّة عربيّة ومسؤوليّة قوميّة رغم أنّ الفلسطينيّين هم أصحاب الجرح وهم مَنْ وقع عليهم الحيف. لكنّ ما وقع لهم أربكَ الحياة العربيّة كلّها على مدى أكثر من أربعين سنة.

إنّ الأبطال الأساسيّين لرواية يحيى هذه هم: نجيب (فلسطيني)، أسد الشهباء (سوري) وعبد الرحمن (عراقي): ثلاثة شبّان انضمّوا إلى جيش الإنقاذ دفاعاً عن أرض فلسطين التي راحت تصول وتجول فيها العصاباتُ الصهيونيّة. وتلك الفترة تعيدنا إلى كتابات وشهادات ظهرت فيما بعد عن مساهمات عشرات المجاهدين العرب الذي مضوا إلى أرض فلسطين من المغرب والجزائر وتونس إضافة إلى بلدان الجوار. يحيى يخلف في **بحيرة وراء الريح** وثّق هذه الوحدة العربيّة دفاعاً عن أرض عربيّة مهدّدة.

وإذا كان هؤلاء الشبّان الثلاثة يشكّلون محور أحداث هذه الرواية فإنّ هناك شخصيّات كثيرة ساهمت في هذه الأحداث، مثل أحمد بيك القائد في جيش الإنقاذ، وهو يمثّل العسكري التقليدي الذي يهمّه إرضاء رؤسائه قبل تأدية واجبه بنقائه الوطني وشرفه العسكري حتّى لو اضطرّه ذلك إلى الكذب.

ويتابع الروائي الكثير من التفاصيل سواء ما تعلّق منها بالمواجهة المباشرة مع العدوّ مثل معركة «طيرة تسفي» الخاسرة، أو قتل عبد الكريم لجنديٍ صهيوني بالخنجر، وقبل ذلك الهجوم على القرية وقتل عدد من أبنائها ومنهم قاسم النايف زوج فطيمة.

كما يتابع الروائي كذلك تفاصيلَ تتعلّق بحياة الشخصيّات الثلاث الرئيسيّة مثل حكاية «أسد الشهباء» وحبّه لفتاة شغف بها وجزئيّات تلك العلاقة التي أسهب فيها المؤلّف. وكذلك حكاية نجيب ولماذا اختار الانضمام إلى جيش الإنقاذ، وهكذا.

في سرد كلّ هذه التفاصيل احتاج المؤلّف إلى أن يعود إلى معلومات تتعلّق بالأسلحة واللباس والأماكن وأسمائها، كلّ هذا تمّ بشكل توثيقي حتّى ترتفع الرواية إلى مستوى الشهادة الوطنيّة والوجدانيّة الصادقة.

وقد ذكر المؤلّف في حديث جرى بيني وبينه حول هذه المسألة بالذات بأنّه احتاج إلى كثير من الجهد لجمع المعلومات هذه، الأمر الذي يؤكّد أنّ الكتابة الروائيّة في موضوع كهذا مسؤوليّة صعبة وتحتاج إلى

(*) ذكر لي الأصدقاء أنّ هناك تجربة روائيّة فلسطينيّة لفيصل حوراني - كما أتذكّر - كان زمنها ما قبل التقسيم أيضاً.

جهـود ومراجعـات مضاعفـة رغم أنَّ يحيى يخلف قـد كتب عن فترة لم يـعِ تفـاصيلهـا وإنَّمـا حملتهـا لـه الـذاكـرة الفلسـطينيّـة والعربيّة، ذاكـرة الآبـاء والأمّهـات. وأقول بكثـير من الحـماس إنَّ هــذه الفـترة إنْ لم يُكتب عنها الآن فإنّه لن يُكتب عنها غداً ضمن تراكم المستجدّات ومجيء أجيـال فلسطينيّـة جديدة؛ علماً بأنَّ الروائيّين الصهاينـة فعلوا ذلك انطلاقاً من مشروعهم ورؤياهم.

- ٥ -

يـذكر الـروائي أنَّ الكتاب الـذي صدر هو الجزء الأول من ثلاثيّة، وعرفتُ منه أنَّه قد بدأ بكتابة جزئها الثاني فعلاً وبحماس، مـادام الجزء الأوَّل قـد وجد صـدى وقبولاً طيِّبين.

وقـارئ هـذا الجـزء يحسُّ بـأنَّ مــدى شخصيَّـاتـه مــازال ممتـدّاً وأنَّ الكثـير من التساؤلات التي أطلقها مـازالت تبحث عن أجوبتها ومنها ما ستؤول إليـه مصـائر الفتية الثلاثة الفلسطيني والسوري والعراقي.

وقد عني الروائي بالرموز، والبـارز منهـا «الـدرع» وما نسـج حـولـه من حكـايـات وكيف دار بـين أكثر من عسكـري ومقـاتـل من أحمد بيك إلى العقيـد نور الـدين الذي استشهد وهو يرتديه لأن الإصابـة كانت في رأسه. والبـارز من الرموز كذلك هـو الطفلة التي عَثَرَ عليها السائق حامد أبو حامد وحملها إلى بيته ولا شك أنّ القارئ بشوقٍ إلى ما يمكن أن يكون لها من دور في الجزئين التـاليين من الرواية.

- ٦ -

ختـاماً لا بـدَّ لي من أن أتساءل ـ وهـذه مسـألة تتعلّق بتقنيّـة الروايـة ـ : لماذا أفـرد المؤلّف فصــولاً تحت اسم «من أوراق عبـد الرحمن العراقي»؟ ولماذا هو دون غـيره، علماً بأنَّ هناك شخصيّتي «أسد الشهباء» و«نجيب» المهمتين، وهما شخصيّتـان تستكملان هـذا المحور الثلاثي الأساسي في الرواية؟

لقد قدّم لنا المؤلّف المعلومات عن «أسد الشهبـاء» وتـرك عبـد الـرحمن العــراقي يتحـدَّث عن نفسه في أوراقـه، فلماذا فعـل هذا؟

إنَّ المسألة تحتاج إلى مبرِّر حتَّى لا تكـون خللاً في بنـاء الروايـة، ولعـلَّ الجـواب في الجزئيْن اللاحقيْن منها.

أمَّـا لغـة الـروايـة فهي لغـة نقيّـة غـير مصنـوعة، وهي لغـة يحيى يخلف التي تميّـز بهـا، لغة عمليّـة تؤدّي دورهـا، فلا تصبح غـاية ولا تقـع في الركّـة. إنَّها لغـة روائيّـة مقنعة.

- تونس -



النشاط الثقافي في الوطن العربي

انطباعات حول ندوة دار «الهلال» المصريّة: ندوة حافلة متميّزة.. ولكنْ.!.

شوقي بغدادي

أن تصدُرَ مجلّةٌ عربيّةٌ شهريّةٌ في أواخرِ القرن التاسع عشر - عام ١٨٩٢ على وجه التحديد - وأن تستمرّ في الصدور دون انقطاع حتّى اليوم حَدَثٌ استثنائي في مجرى الحياة الثقافيّة العربيّة المعاصرة، وجديرٌ حقّاً بالاعتزاز والاحتفاء.

المجلّة هي **الهلال** المصريّة التي أصدرها «جرجي زيدان»، الكاتب اللبنانيّ الأصل الوافد إلى مصر، وكانت أساساً لدارٍ نمت وازدهرت فيما بعد وصارت مؤسّسة ضخمة لنشر الكتب وإصدار الصحف والمجلّات مثل **المصوّر، والاثنين، والدنيا، وحوّاء، والكواكب، والبعكوكة**، إضافة إلى سلسلة «روايات الهلال» و«كتاب الهلال». وقد أُقيم في هذه المناسبة - مرور مئة عام على صدور العدد الأوّل من **مجلّةِ الهلال** - احتفالٌ ثقافيٌّ كبير انعقدت في سياقه ندوة فكريّة كبيرة دُعي لها عددٌ وفير من الكتّاب والمفكّرين والباحثين العرب تحت شعار «مئة عام من التنوير والتحديث». وقد دارت الندوة حول المحاور الرئيسيّة التالية:

١ - مشروع النهضة: نجاح وإخفاق.
٢ - الإبداع في مشروع النهضة.
٣ - النهضة النسائيّة وحقوق الإنسان.
٤ - الديموقراطيّة والمجتمع المدني.
٥ - الإسلام والعصر.
٦ - الموقف من الغرب.
٧ - القرن الواحد والعشرون (حلقة نقاش).

كانت زيارةً حاشدةً حقّاً بالأفكار المتنوّعة قراءةً واستماعاً ونقاشاً، كما كانت حافلةً بمتع اللقاءات الشخصيّة مع الآخرين ومع الأمكنة التاريخيّة. كانت ندوة غنيّةً رفيعة المستوى فكراً وتنظيماً لن تزول ذكراها. ولكم كان في ودّي أن أستعرض وقائعها جمعاء، ولكن المجال لا يسمح، فلأكتفِ إذن بالانطباعات التالية:

١ - لم تكن الأبحاث المقدّمة كلّها في مستوى الندوة. إذْ كُتب بعضها كما يبدو على استعجال بسبب ضيق الوقت - كما يقول أصحابها - وهو عذر لا يبرّر بالطبع ظاهرة الكتابة السريعة الشبيهة بالارتجال مثل بحث الدكتور فؤاد زكريا «نحن والغرب» و«المرأة العربيّة والنهضة»، لرضوى عاشور. غير أنّ الأبحاث الأخرى لمحمد عابد الجابري حول «الديموقراطيّة والمجتمع المدني»، ومحمود أمين العالم حول «مشروع النهضة والإبداع»، على سبيل المثال لا الحصر ومداخلات كانت أكثر عمقاً وجدوى.

٢ - يلاحظ المتتبّع أنّ ثمّة ظاهرة غير صحيّة حكمت بعض السجالات، وهي: «عدم الإصغاء للآخرين بعمق» أو «عدم فهمهم كما يجب». فالدكتور فؤاد زكريا مثلاً، وهو أستاذ الفلسفة المعروف، بعد استماعه إلى تعقيب د. حسن حنفي على بحثه الذي يحمل عنوان «نحن والغرب» - وبعد استماعه إلى تعقيبات أخرى - شرع يدافع عن نفسه كأنّه متّهم بالتحيّز للغرب مع أنّ تعقيب د. حنفي - وهو الرئيسي - لم يكن اتهاماً له بل كان مشروعاً نظريّاً وعمليّاً للتعامل مع الغرب يتكامل مع بحث د. زكريا ولا يتعارض معه بشكل قطعي. لقد أراد د. زكريا في بحثه أن ينبّه إلى ضرورة الأخذ بوجه الحضارة الغربيّة الثقافيّ التقدميّ وليس الاكتفاء بوجهها العدواني الاستعماري فحسب. والدكتور حنفي لم يرفض هذه الأطروحة لكنّه نقلها إلى مستوى أعمق حين استعرض المناهج السابقة والمتداولة حتّى الآن في التعامل مع الغرب، ثمّ اقترح منهجه الخاصّ الذي يدعو فيه إلى اعتبار الحضارة الغربيّة ظاهرة - لا قدوة - جديرة بالدراسة الموضوعيّة دون موقفٍ مُسبقٍ منها. ومع ذلك فإنّ هذا لم يمنع من بروز الاختلاف والتعارض بين الدكتورين: «زكريا» و«حنفي»، الأمر الذي يؤكّد أنّهما كانا ينطلقان من مواقف مسبقة كلٍّ بالنسبة للآخر. لقد كان الدكتور زكريا يصغي إذن إلى ما تعوّد أو ما يفترض سماعه من الدكتور حنفي وهذا الأخير كان يصغي لنفسه أكثر من إصغائه للمتحدّث الرئيسي.

٣ - تقديم أبحاث سطحيّة أو غير

مكتملة أو مستعجلة ثمَّ الاعتذار عن ذلك بضيق الوقت مسألة غير واردة. وأمَّا القول بأنَّ الهدف من البحث هو إثارة النقاش فحسب فهذا أمر غير وارد أيضاً؛ ذلك لأنَّ التجربة أثبتت أنَّ مستوى النقاش كان ينحصر على الأغلب بمستوى البحث الأصلي والنقاط المطروحة فيه بدلاً من الذهاب عميقاً في استجلاء أبعاده وسدّ ثغراته أو إكمال نواقصه؛ والسبب يعود إلى كثرة المتكلّمين وحصر حصّتهم من الوقت لشرح أفكارهم بخمس دقائق تنقضي بسرعة قبل أن يكملوا مقدّمات حديثهم.

٤ ـ طرح بعض الأبحاث على أساس فرضيّة لا أساسَ واقعيّاً لها ثمَّ الانطلاق منها بالتالي إلى مقدّمات وشروح بدهيّة لا طائل تحتها، أو إغفال المشكلات الأساسيّة كما في بحث «نحن والغرب» للدكتور فؤاد زكريا؛ فالفرضيّة المبني عليها هي القول بوجود التباسات في أذهان العرب عموماً حول فهم الغرب على أساس أنّه ذو وجهٍ واحد هو الوجه العدوانيّ الاستعماريّ. والنتيجة إذن ـ في البحث ـ رفض وجهه الآخر الحضاريّ التقدُّميّ من قبل العرب والمسلمين «الجهلة». لكن الواقع هو أن لا أحد يجهل هذا الوجه الحضاريّ التقدّميّ للغرب، وهذا معناه أنَّ الفرضيّة الأساسيّة غير واردة، وبالتالي فإنَّ الإشكال الإساسي ليس في رفضنا لهذه الحضارة وإنَّما في رفض الغرب نفسه إطلاعنا على أسرارها ومنعنا بمختلف الوسائل من الوصول إليها؛ وهذا ما لم يقله الدكتور زكريا.

وهكذا تبدو المحاضرة أشبه ما تكون بدفاعٍ عن الغرب «المظلوم» بسبب جهلنا لحقيقته الكاملة وهجوم على الشرق العربي «الظالم» بسبب قصوره عن رؤية شمس الحقيقة الساطعة في نظر الباحث الذي يملك الحقيقة وحده.

ومن المؤكّد أنَّ الدكتور زكريا لا يقصد ذلك، ولكن طريقته في طرح موضوعه مُغفلاً دور الغرب المقصود والواعي في تعطيل النهضة العربيّة وردّ المسألة كلّها إلى قصور العرب أنفسهم، هذه الأطروحة الناقصة تؤدّي حتماً إلى فهم موقف الدكتور على أنّه دفاع عن الغرب وما هو بذلك، غير أنَّ النوايا الحسنة وحدها لا تكفي لفهم المواقف إذا لم يُحسن أصحابها طرحها وكلّنا نعلم أنَّ طريق جهنّم مفروش بالنوايا الحسنة.

٥ ـ ثمّة ظاهرة بدأت ملامحها تتجمّع في المناقشات والتحليلات التي تدور حول انهيار العالم الاشتراكي وأهميّة المجتمع المدني كحاضنٍ أساسي للديموقراطيّة، وهذه الظاهرة هي بروز الشكوك جدّيّاً لدى الاشتراكيّين أنفسهم حول إمكان تحقيق الديموقراطيّة في ظلّ نظام يُلغي الملكيّة الخاصّة كي يحصرها في أيدي الشعب ـ كما يزعمون ـ أو كما يحدث عادةً في أيدي ممثّلين بيروقراطيّين عنه. وإلاّ فكيف يمكن تحقيق الاشتراكيّة مع الإبقاء على الملكيّات الخاصّة؟

تبدو هذه الظاهرة بشكلٍ موارَب في بحث الدكتور محمد عابد الجابري حول «الديموقراطيّة والمجتمع المدني» الذي شرح باقتدار تأثير غياب الديموقراطيّة في انهيار ما سُمّي بالأنظمة الاشتراكيّة مجازاً، ومزايا المجتمع المدني التي أبدعها وأسّس لها الأسلوب البورجوازي الغربي في الإنتاج وعلاقاته، أو في النظام الاقتصادي عموماً، الأمر الذي يدفع إلى الاعتقاد بأنَّ «الجابري» يدعو إلى نظام مماثل ولكنّه يستدرك بعد قليل ليؤكّد على أهمّيّة الفكر الاشتراكي. ولكن كيف يمكن تطبيق هذا الفكر؟ كيف يمكن تحويله إلى واقع؟ هذا ما لا يجيب عليه أحد.. ثمَّ يكشف عن عيوب النظام الرأسمالي «الاحتكاري».. ولكن كيف يحافظ هذا النظام على بقائه وحيويّته بالرغم من هذه العيوب؟. وهذا سؤال أيضاً لا يجيب عليه أحد، الأمر الذي يؤكّد الظاهرة التي أشرنا إليها وهي أنَّ الاشتراكيّين أنفسهم بدأُوا يشكّون في إمكان الجمع بين المجتمع المدني الديموقراطي والاشتراكيّة، ولكنَّهم يراوغون أو يستحون من لفظ هذه البحصة من أفواههم.

٦ ـ معظم الأبحاث والمداخلات التي قُدّمت حول «الإسلام» ظلّت نظريّة كالعادة، بمعنى أنّها تتحدَّث عن مزايا الدين الإسلامي وحسناته العامّة أو عن إشكالاته التي تجعل التطبيق الحرفي لجميع تعاليمه أمراً مستحيلاً في العصر الحديث. وهذه مرحلة من النقاش آن لنا في اعتقادي أن نتخطّاها إلى مرحلةٍ أكثر تقدّماً بمعنى أنَّ «الإسلام» لم يعد ممكناً رفضه في بناء أيّ مجتمعٍ عربيّ معاصر، وإنَّما الإشكال الأساسي الآن ليس في قبوله أو رفضه وإنَّما في الطريقة الممكن تطبيقها على أرض الواقع لجعل المجتمع «إسلاميّاً» والدخول في التفاصيل العمليّة لهذه الطريقة...

٧ ـ كان تنظيم الندوة ممتازاً وبخاصّة فيما يتعلّق بطباعة الأبحاث والمداخلات المكتوبة وتوزيعها على المشاركين فوراً ولم يبق إلاّ انتظار طباعة المداخلات غير المكتوبة، والمسجلّة بالطبع، وعندئذ ستكون الجدوى مكتملة وعامّة كما نرجو أن تظهر في إصدارات «الهلال» المقبلة.

تلك هي بعض انطباعاتنا حول تلك الندوة التاريخيّة التي تنظّمها لأوّل مرّة مجلّة عربيّة لا مؤسَّسة رسميّة حكوميّة، ثمّ يُشارك فيها الجميع وكأنّها احتفالٌ قوميّ.. فهنيئاً للهلال التي تجدِّد أدواتها كما يقال وإنَّا لمنتظرون..